ISTORIA FILMULUI

O INTRODUCERE

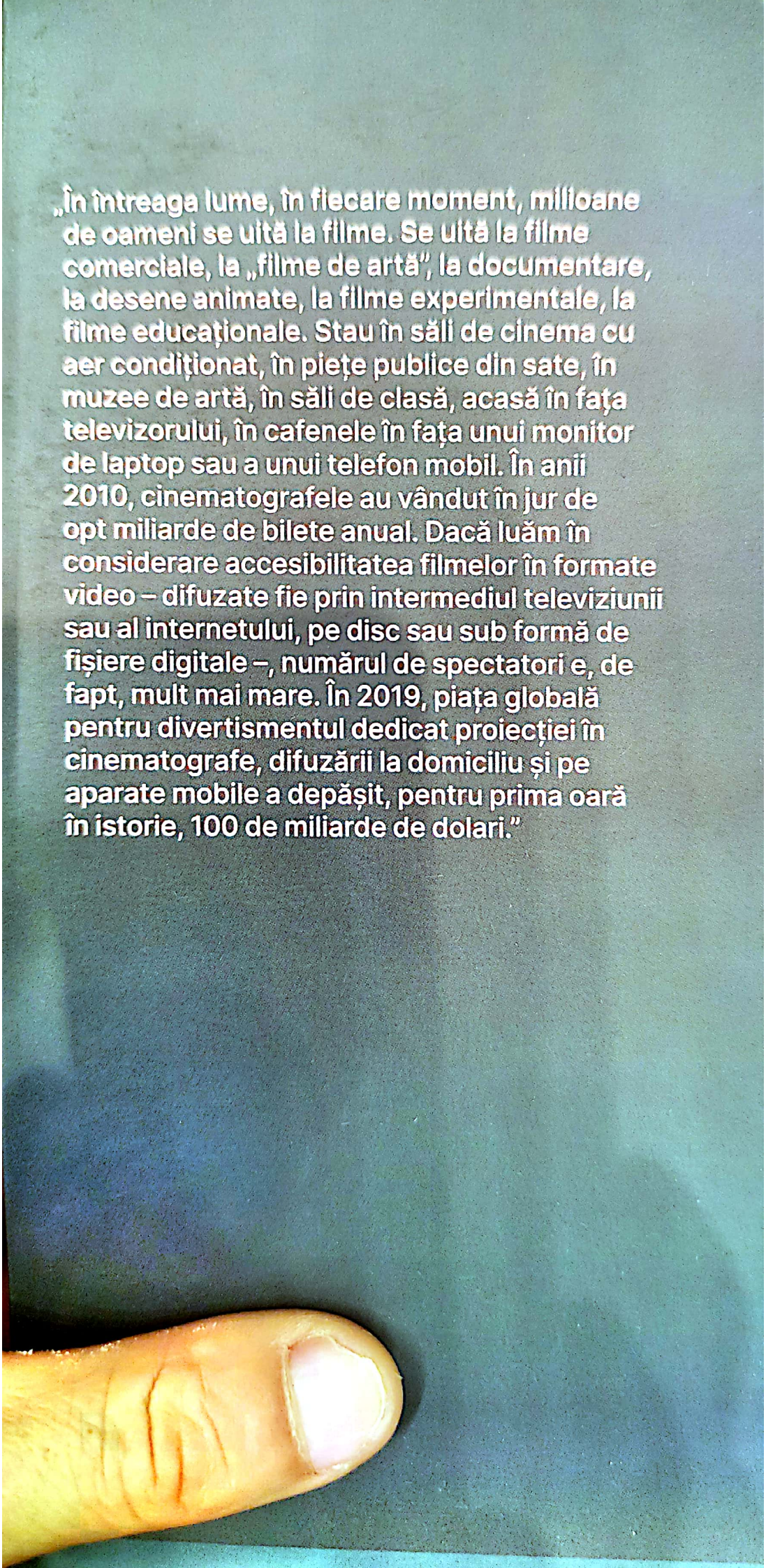
KRISTIN THOMPSON, DAVID BORDWELL, JEFF SMITH

VOLUMUL 2

DIN 1945 PÂNĂ ÎN PREZENT

VELLANT
CĂRȚI ÎNSEMNATE.

UNATC
PRESS



Scanned with OKEN Scanner

KRISTIN THOMPSON
DAVID BORDWELL
JEFF SMITH

Istoria filmului

O introducere

Volumul 2
din 1945 până în prezent

Scanned with OKEN Scanner

KRISTIN THOMPSON
DAVID BORDWELL
JEFF SMITH

Istoria filmului

O introducere

Volumul 2
din 1945 până în prezent

Traducere coordonată de
Andrei Rus

Traducători: Liri Alienor Chapelan,
Gabriela Filippi,
Cezar Gheorghe,
Dora Leu,
Andreea Mihalcea,
Andrei Rus,
Diana Smeu,
Irina Trocan,
Iulia Voicu,
Ioana Miruna Voiculescu

UNATC PRESS

VELLANT
CĂRȚI ÎNSEMNATE.

Scanned with OKEN Scanner

Coordonator traducere: Andrei Rus
Traducători: Andreea Mihalcea (cap. 15, 21), Irina Trocan (cap. 16, 17, 20), Diana Smeu (cap. 18),
Liri Alienor Chapelan (cap. 19, 30), Cezar Gheorghe (cap. 22), Gabriela Filippi (cap. 23),
Andrei Rus (cap. 24, 26), Iulia Voicu (cap. 25), Dora Leu (cap. 27), Ioana Miruna Voiculescu (cap. 28, 29)
Coordonare editorială: Doru Someșan
Redactare: Alina Purcaru
Corectură: Anca Coman Doicin
DTP: Răzvan Nasea
Copertă: Anna Florea
Coordonatoare comunicare: Deniz Otay

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
THOMPSON, KRISTIN
Istoria filmului : o introducere / Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith. - București : Editura Vellant : U.N.A.T.C. Press, 2024
2 vol.
ISBN 978-606-980-248-9
Vol. 2. : Din 1945 până în prezent. - 2024. - Conține bibliografie. - Index. -
ISBN 978-606-980-252-6. - ISBN 978-606-082-044-4

I. Bordwell, David
II. Smith, Jeff

791

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
THOMPSON, KRISTIN
Istoria filmului : o introducere / Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith. - București : Editura Vellant, 2024
2 vol.
ISBN 978-606-980-248-9
Vol. 2. : Din 1945 până în prezent. - 2024. - Conține bibliografie. - Index. -
ISBN 978-606-980-252-6

I. Bordwell, David
II. Smith, Jeff

791

Titlul original: *Film History – An Introduction (Fifth Edition)*
Copyright © 2021 by Kristin Thompson, David Bordwell, Jeff Smith.
All Rights Reserved

© Editura Vellant și UNATC Press, 2024, pentru prezenta ediție

Proiect realizat în colaborare cu Centrul de Pedagogie și Studiu al Imaginii „Sorin Botoșeneanu" din UNATC București.

Editura Vellant
Splaiul Independenței 319
București, Sector 6
www.vellant.ro

UNATC Press
Str. Matei Voievod 75-77
București, Sector 2

Toate drepturile asupra versiunii în limba română
aparțin Editurii Vellant și UNATC Press.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Partea a patra ERA POSTBELICĂ, 1945–1960 11

15 CINEMATOGRAFIA AMERICANĂ ÎN EPOCA POSTBELICĂ: 1945–1960 15

Schimbări după război, 1946–1948 16

Audierile HUAC: Războiul Rece ajunge la Hollywood 16 • Decizia Paramount 17

Declinul sistemului de studiouri hollywoodian 18

Stiluri de viață în schimbare și concurența divertismentului 19 • Hollywoodul se adaptează la televiziune 20

CASETĂ: ECRANUL LAT 21

Cinematografele de artă și drive-in-urile 25 • Provocări pentru cenzură 26

Noua putere a filmului individual și revitalizarea formulei de turneu 27

Ascensiunea producătorilor independenți 27

Producători independenți mainstream*: agenții, puterea starurilor și pachetul de negociere 28 • Filmele* exploitation *29 • Independenții marginalizați 30*

Cinematografia hollywoodiană clasică: o tradiție care continuă 31

Complexitate și realism în povestire 31 • Schimbări stilistice 32 • Noi variațiuni ale unor genuri vechi 32

Regizori importanți: mai multe generații 37

Veteranii epocii studiourilor 37 • Emigranții rămân 38

CASETĂ: ALFRED HITCHCOCK 39

Lupta lui Welles cu Hollywoodul 40 • Influența teatrului 41 • Regizori noi 42

16 CINEMATOGRAFUL EUROPEAN POSTBELIC: NEOREALISMUL ȘI CONTEXTELE LUI, 1945–1959 44

Contextul postbelic 44

Industriile filmului și cultura filmului 45

Germania de Vest: „Papas Kino" 45 • Opoziția față de avansul SUA 46 • Cinematograful de artă: Reîntoarcerea modernismului 48

Italia: neorealismul și urmările 50

Primăvara italiană 51 • Definirea neorealismului 53

CASETĂ: *UMBERTO D.*: MENAJERA SE TREZEȘTE 56

CASETĂ: *ROMA, ORAȘ DESCHIS*: MOARTEA PINEI 57

CASETĂ: LUCHINO VISCONTI ȘI ROBERTO ROSSELLINI 58

Dincolo de neorealism 59

Un neorealism spaniol? 61

17 CINEMATOGRAFUL EUROPEAN POSTBELIC: FRANȚA, SCANDINAVIA ȘI MAREA BRITANIE, 1945–1959 64

Cinematograful francez al deceniului postbelic 64

Industria își revine 64

CASETĂ: CULTURA FRANCEZĂ CINEFILĂ POSTBELICĂ 65

Tradiția calității 66 • Întoarcerea regizorilor veterani 68 • Noi regizori independenți 72

Renașterea scandinavă 74

CASETĂ: CARL THEODOR DREYER 75

Scanned with OKEN Scanner

Anglia: calitate și comedie 76
Probleme în industrie 76 • Moștenirea literară și excentricitatea 77 • Succesul internațional al filmului de artă 80

18 CINEMATOGRAFUL POSTBELIC DINCOLO DE OCCIDENT (1945–1959) 81

Tendințe generale 81

Japonia 83
Redresarea industriei în timpul Ocupației 83 • Regizorii veterani 84 • Generația războiului 86

Cinematografia postbelică în sfera de influență sovietică 87
URSS: De la stalinism la dezgheț 88 • Cinematograful postbelic în Europa de Est 90

Republica Populară Chineză 95
Războiul civil și revoluția 95 • Maoismul îmbinat cu tradiția 97

India 99
O industrie dezorganizată, dar prolifică 99 • Tradiția populistă și Raj Kapoor 99

CASETĂ: MUZICA ȘI CINEMATOGRAFIA INDIANĂ POSTBELICĂ 100

Înotând împotriva curentului: Guru Dutt și Ritwik Ghatak 101

America Latină 103
Brazilia și Argentina 103 • Cinematografia populară mexicană 104

19 CINEMATOGRAFUL DE ARTĂ ȘI NOȚIUNEA DE AUTOR 107

Apariția și propagarea teoriei auteuriste 107

Identitatea auctorială și dezvoltarea filmului de artă 109

Luis Buñuel (1900–1983) 109

Ingmar Bergman (1918–2007) 111

Akira Kurosawa (1910–1998) 114

Federico Fellini (1920–1993) 117

Michelangelo Antonioni (1912–2007) 118

Robert Bresson (1907–1999) 120

Jacques Tati (1908–1982) 123

Satyajit Ray (1921–1992) 126

20 NOI VALURI ȘI CINEMATOGRAFII TINERE, 1958–1967 129

Noile nevoi ale industriilor 129

Tendințe formale și stilistice 130

Franța: Noul Val și Noul Cinema 133
Noul Val Francez 134

CASETĂ: FRANÇOIS TRUFFAUT ȘI JEAN-LUC GODARD 135

Noul Cinema: Malul Stâng 138

Italia: cinemaul tânăr și westernurile spaghetti 141

Marea Britanie: cinemaul *Kitchen Sink* 144

Tânărul Cinema German 147

Noul Cinema în URSS și în Europa de Est 148
Tânărul Cinema Sovietic 148 • Noi valuri în Europa de Est 151

CASETĂ: MIKLÓS JANCSÓ 157

Noul Val Japonez 160
O industrie în căutarea tinereții 160 • Ōshima și alții 161

Brazilia: Cinema Nôvo 164
Susținerea guvernului și noii regizori 164 • Loviturile de stat și cinematograful 166 • Tropicalism și canibalism 167

21 DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL ÎN EPOCA POSTBELICĂ, ÎNTRE 1945 ȘI JUMĂTATEA ANILOR 1960 169

Spre un documentar personal 170
Curente inovative 170 • National Film Board of Canada *și* Free Cinema *172 • Franța: Documentarele de autor 173 • Jean Rouch și documentarul etnografic 175*

Cinemaul direct 176
Statele Unite: Drew și asociații săi 176

CASETĂ: NOI TEHNOLOGII PENTRU NOUL DOCUMENTAR 178

Cinema direct în Canada bilingvă 179 • Franța: Cinéma vérité *și provocare 180*

Cinematograful experimental și de avangardă 183

CASETĂ: PRIMUL DECENIU POSTBELIC: MAYA DEREN 184

Scanned with OKEN Scanner

Abstractizare, colaj și expresivitate personală 187 • Succesul și noile ambiții 193

CASETĂ: AL DOILEA DECENIU POSTBELIC: STAN BRAKHAGE 194

Cinema underground *și cinema expandat 196*

Partea a cincea CINEMATOGRAFUL CONTEMPORAN DUPĂ ANII 1960 203

22 DECĂDEREA ȘI RENAȘTEREA HOLLYWOODULUI: 1960–1980 207

Anii 1960: industria filmului în recesiune 208

Studiourile în criză 209 • Stiluri și genuri 210 • Modificarea stilului clasic al filmelor de studio 211 • Identificarea publicului 212

CASETĂ: NOI TEHNOLOGII DE PRODUCȚIE ȘI DE PROIECȚIE 213

Noul Hollywood: de la sfârșitul anilor 1960 până la sfârșitul anilor 1970 214

Spre un cinema de artă american 215 • Hollywoodul ajunge la aur 217

CASETĂ: CINEMA PERSONAL: ALTMAN ȘI ALLEN 218

Întoarcerea blockbusterului 220

CASETĂ: CEI TREI MARI ANI AI ANILOR 1970: COPPOLA, SPIELBERG ȘI LUCAS 222

Hollywoodul se modernizează 225 • Scorsese ca sinteză 228

Oportunități pentru independenți 229

23 CINEMATOGRAFUL CRITIC POLITIC AL ANILOR 1960 ȘI 1970 233

Cinematograful politic în Lumea a Treia 234

Aspirații revoluționare 235 • Genuri și stiluri politice 236 • America Latină 236

CASETĂ: DOUĂ FILME REVOLUȚIONARE: *AMINTIRI DESPRE SUBDEZVOLTARE* ȘI *LUCÍA* 240

Cinematografia Africii negre 247 • China: Cinemaul și Revoluția Culturală 250

Cinematografia politică în Lumile Întâi și a Doua 252

Europa de Est și URSS 252

CASETĂ: ACTIVITATEA CINEMATOGRAFICĂ ÎN TIMPUL EVENIMENTELOR DIN PARIS DIN LUNA MAI 256

Cinemaul politic din Vest: o cultură contestatară 256

CASETĂ: BRECHT ȘI MODERNISMUL POLITIC 261

24 DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL DUPĂ ULTIMA JUMĂTATE A ANILOR 1960 277

Filmul documentar 278

Cinemaul direct și moștenirea sa 278

CASETĂ: FREDERICK WISEMAN ȘI TRADIȚIA CINEMAULUI DIRECT 279

Sintetizând tehnicile documentare 282 • Chestionând capacitatea documentarului de a capta realitatea 284 • Documentând tulburări sociale și nedreptăți 286 • Documentarul de cinema în epoca digitalului și a internetului 288

CASETĂ: FAPTE, ADEVĂRURI ȘI ATITUDINE: MICHAEL MOORE ȘI ERROL MORRIS 290

Filmul structural și urmările sale 293

Filmul structural 294 • Reacții la filmul structural: întoarcerea narațiunii 299 • Hibridizări noi 306

CASETĂ: RUPEREA LEGĂTURII CU FOTOGRAFIA: DOCUMENTARUL DE ANIMAȚIE 307

Film, video și intrarea în muzee 310

25 CINEMATOGRAFII NOI ȘI DEZVOLTĂRI NOI: EUROPA ȘI URSS DUPĂ ANII 1970 313

Europa de Vest 314

Criză în industrie 314

CASETĂ: TELEVIZIUNEA ȘI *AARDMAN ANIMATIONS* 316

Tradiții naționale și tendințe internaționale 318

CASETĂ: DURAS, VON TROTTA ȘI CINEMATOGRAFUL EUROPEAN DE ARTĂ 330

Imaginea acaparatoare 332

CASETĂ: CINEMATOGRAFUL DE ARTĂ: MAI LENT ȘI MAI ZGÂLȚÂIT 337

Europa de Est și URSS 340

Europa de Est: de la reformă la revoluție 340

CASETĂ: ROMÂNIA: UN VAL MAI NOU 345

De la URSS la CIS 346

Scanned with OKEN Scanner

26 O LUME ÎN CURS DE DEZVOLTARE: CINEMATOGRAFIILE CONTINENTALE ȘI SUBCONTINENTALE DUPĂ 1970 355

Cinematografii noi, public nou 356

Cinematograful african 357

Africa de Nord 358 • Africa Subsahariană 359 • Anii 1990 și după 360

Cinematografiile din Orientul Mijlociu 363

Israel și Palestina 363 • Egipt 365 • Turcia 366 • Iran: revoluție, renaștere și regresie 367 • Țări în conflict 370

America de Sud și Mexicul: reforme întrerupte și parteneriate cu Hollywoodul 372

Brazilia 373

CASETĂ: LITERATURA LATINO-AMERICANĂ ȘI CINEMATOGRAFUL 373

Argentina 375 • Chile și alte țări 377 • Mexic 379 • Cuba, o industrie în izolare 381

India: producția de masă și cinemaul de artă 383

Alternative la filmele mainstream *384 • Coproducții și televiziune prin satelit 386 • Cinematograful popular se schimbă odată cu vremurile 387 • Cinematografia indiană pe scena globală 390*

27 CINEMATOGRAFII ÎN PLINĂ ASCENSIUNE: ASIA PACIFICĂ ȘI OCEANIA DUPĂ 1970 392

Australia și Noua Zeelandă 393

Australia 393 • Noua Zeelandă 397

Noile cinematografii din Asia de Est 399

Thailanda 400 • Filipine 401 • Taiwan 403

CASETĂ: EDWARD YANG ȘI HOU HSIAO-HSIEN 405

Japonia 407

Producția independentă de film: Două generații diferite 408

CASETĂ: ARTA POPULARĂ A LUI HAYAO MIYAZAKI 413

Hong Kong 414

Coreea de Sud 420

China: marea poveste de succes 423

Reformele economice și A Cincea Generație 424 • A Șasea Generație și filmele ilegale 426 • Cinematograful și „socialismul de piață" 427 • Dragonul devine mai puternic 429

Partea a șasea CINEMATOGRAFIA ÎN ERA NOILOR MEDIA 433

28 CINEMATOGRAFUL AMERICAN ȘI ECONOMIA DIVERTISMENTULUI: ANII 1980 ȘI DUPĂ 435

Hollywoodul, televiziunea prin cablu și sistemul video la domiciliu 436

Filme la domiciliu 436

Concentrare și consolidare în industria cinematografică 438

Marile companii rămân mari 438 • Mentalitatea blockbuster *440*

CASETĂ: UNIVERSUL DISNEY SE EXTINDE 444

Profitul net 445 • Multiplexuri și megaplexuri: noua față a exploatării de filme 449

Tendințe artistice 450

Genuri 450 • Formă narativă și stil 453

CASETĂ: CONTINUITATEA INTENSIFICATĂ: UN STIL PENTRU EPOCA VIDEO 456

Regizori: opțiuni cu buget mediu și obligații de blockbuster *458*

O nouă eră a cinematografului independent 464

Estetica indie *465*

CASETĂ: AUTORII *INDIE*: *BRANDING* CU BUGET REDUS 467

Indie-*urile și industria 471*

29 CĂTRE O CULTURĂ CINEMATOGRAFICĂ GLOBALĂ 477

Hollyworld? 478

Conglomeratele media 479 • Cooperare și cooptare 480

CASETĂ: *JURASSIC PARK*, FILM GLOBAL 481

Multiplexuri pentru întreaga planetă 482

Alianțe regionale, imperii media și noul film internațional 483

Scanned with OKEN Scanner

Europa și Asia încearcă să facă concurență 483 • Imperii media, în Vest și în Est 484 • Filme globale din afara Hollywoodului? 485

CASETĂ: ÎNAPOI LA ESENȚIAL: DOGMA 95 487

Cinematograful diasporean 489

Circuitul festivalier 491

Festivalurile și comercializarea filmului global 492

Pirateria video: un sistem de distribuție alternativ 493

Subculturi ale fanilor: apropierea filmelor 494

30 TEHNOLOGIA DIGITALĂ ȘI CINEMATOGRAFUL 498

Instrumentele digitale: bucată cu bucată 499

Preproducția 499 • Postproducția 500 • Filmarea în digital: experimente periferice 502 • Unelte digitale în filmarea pe 35mm 503 • Reclama și marketingul 504

Convergența digitală: alăturarea bucăților 505

Inițiativa pentru Cinemaul Digital 505 • Cinematografele fac tranziția la formatul digital 506 • Promovarea producției digitale: primii adepți și fanaticii peliculei 507 • Efecte asupra formei și stilului filmelor 508

CASETĂ: ANIMAȚIA DIGITALĂ: MARGINALUL DEVINE NORMĂ 509

Distribuția digitală 514

Distribuția digitală în sălile de cinema 514 • DVD-urile: vânzare și închiriere 514

CASETĂ: A REGIZA ÎN DIGITAL: DAVID FINCHER ȘI JEAN-LUC GODARD 515

Distribuția online: descărcarea și streaming-ul 518 • Streaming-ul: răsturnarea modelului clasic 519

Noile media și viitorul cinematografiei 523

Jocurile video 523 • Realitatea virtuală și augmentată 524

Note și întrebări (de citit pe site-ul autorilor, www.davidbordwell.com) 527

GLOSAR 529

Index 539

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA

A PATRA

ERA POSTBELICĂ, 1945–1960

Cel de-Al Doilea Război Mondial a generat schimbări profunde în interiorul mai multor țări și a dus la un dezechilibru de putere la nivel internațional. Europa, Japonia, Uniunea Sovietică și Orientul Îndepărtat au suferit pagube imense în timpul războiului, iar reconstrucția necesita voință și bani. După atacul de la Pearl Harbor, Statele Unite nu au mai suferit nicio pagubă însemnată în interiorul propriilor granițe; iar cheltuielile de război au pus capăt Marii Crize Economice și au generat o nouă prosperitate, care a rezistat până în perioada postbelică. Aceste circumstanțe au permis Statelor Unite să ajute multe alte țări în eforturile lor de reconstrucție.

Au avut loc mari schimbări politice, ale căror efecte se vor vedea pe tot parcursul secolului. Uniunea Sovietică a preluat controlul asupra mai multor țări din Europa de Est, împărțind continentul după o linie de demarcație pe care Winston Churchill a denumit-o Cortina de Fier. Relațiile internaționale de până la finalul anilor 1980 au fost dominate de animozitățile îndelungate dintre țările comuniste din sfera sovietică și alianța americano-europeană, organizată în 1949 sub numele de Organizația Tratatului Atlanticului de Nord (NATO). Acest conflict a devenit cunoscut drept Războiul Rece, deoarece implica mai degrabă o încercare de demoralizare reciprocă prin stocarea de armament nuclear, iar nu o confruntare armată directă.

O altă schimbare care va avea consecințe însemnate privea căutarea, în urma ororilor Holocaustului, a unei patrii pentru refugiații evrei. Aceștia s-au mutat în Palestina și, în 1948, au declarat formarea statului Israel. După un război de scurtă durată, împărțirea Ierusalimului, în 1949, a dus la o diviziune a teritoriului care continuă să fie contestată și astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

În deceniile de după război, mai ales în anii 1950, multe țări din Asia și din Africa s-au eliberat de sub statutul lor de colonii. Filipine și-a declarat independența față de Statele Unite în 1946. În anul următor, India și Pakistan au devenit dominioane separate în interiorul Commonwealth-ului britanic. Iar între 1957 și 1962, mai mult de douăzeci de țări din Africa subsahariană și-au obținut și ele independența.

În alte zone ale lumii, Războiul Civil Chinez a fost reluat și s-a finalizat cu revoluția din 1949, aducând la putere regimul comunist care conduce și azi țara. Ocupația americană a ajutat la redresarea Germaniei și Japoniei, state învinse în război. Astfel de evenimente nu aveau cum să nu influențeze în moduri fundamentale și cinematografia mondială.

În multe dintre marile țări producătoare de filme, audiența a atins niveluri record în anii de după război. Dar, în cele din urmă – în Statele Unite, foarte curând, și în majoritatea statelor europene, până la sfârșitul anilor 1950 –, numărul de spectatori a scăzut drastic. Statele Unite au căutat noi mijloace de a atrage publicul înapoi în cinematografe, prin folosirea culorii, prin ecranul lat și prin filme „mai mari", mai aparte, dar epoca de aur a sistemului de studiouri integrat pe verticală a luat sfârșit (Capitolul 15).

Statele Unite nu a fost singura țară care s-a bucurat de o perioadă de prosperitate după război. Majoritatea economiilor europene s-au redresat rapid, permițând unor cinematografii naționale să se afirme la nivel mondial. Guvernele au consolidat reglementările protecționiste pentru industriile naționale de filme, argumentând că cinematograful era un element de primă însemnătate pentru cultura națională. În Europa s-a format o mișcare cinematografică extrem de influentă – neorealismul italian –, apoi și un cinema de artă autoreflexiv, care a împrumutat foarte mult din tendințele modernismului din alte arte (capitolele 16 și 17). În aceeași perioadă, cinematografia japoneză a câștigat și ea recunoaștere internațională (Capitolul 18).

Uniunea Sovietică și statele sale satelit din Europa de Est și-au menținut o producție controlată de stat, deși mai multe țări au experimentat cu diverse grade de descentralizare. Mai mulți cineaști din Polonia, Cehoslovacia și Ungaria au ajuns faimoși în timpul erei postbelice. Perioade intermitente de dezgheț în politicile sovietice le-au oferit regizorilor mai mult spațiu de manevră. O dinamică similară între libertate și constrângere exista și în China maoistă (Capitolul 18).

Mutându-ne atenția spre alte părți ale lumii, industriile de film din Lumea a treia s-au dezvoltat și ele. India lansa anual cele mai multe filme, în timp ce Argentina, Brazilia și Mexic erau, de asemenea, producătoare importante. Toate aceste industrii au produs genuri notabile și au generat regizori importanți (Capitolul 18).

Noile filme din Europa, din blocul sovietic, din America Latină și din Asia au câștigat vizibilitate prin intermediul comerțului internațional cu filme, precum și cu ajutorul unor instituții ca festivalurile de film și acordurile de coproducție. Circulația acestor filme, alături de plasarea lor în descendența unor tradiții artistice, i-au încurajat pe critici și pe spectatori să se raporteze la cinematograf ca la o artă a regizorului. Această nouă schemă de gândire, în care regizorul era un *auteur* („autor de film"), a avut efecte profunde asupra modului în care s-au făcut și consumat filmele în epoca postbelică (Capitolul 19).

Spre sfârșitul anilor 1950, o nouă generație de cineaști s-a remarcat în întreaga lume. Animați de ideea auteuristă a expresiei personale, aceștia au dat naștere unor „noi valuri" și unor „cinematografii tinere", experimentale la nivel formal și provocatoare din punct de vedere tematic (Capitolul 20).

Cinematograful de artă și noile valuri operau în interiorul industriei comerciale de film, dar și practicile cinematografice marginale au continuat să constituie o alternativă. Atât regizorii de documentare, cât și cei de filme experimentale au căutat să-și exprime, în operele lor, propriile viziuni personale, fiind pionierii unor tehnologii și strategii artistice care au ajuns să influențeze cinematograful popular de ficțiune (Capitolul 21).

Așa cum am văzut în capitolele anterioare, cinematograful a început ca un fenomen internațional, unde filmele marilor națiuni producătoare circulau liber. În timpul anilor 1910 și 1920 au apărut stiluri naționale distincte și chiar unele mișcări artistice în interiorul anumitor cinematografii. Dezvoltarea cinematografiilor naționale a fost încurajată de izolaționismul practicat de multe țări în timpul Marii Crize Economice, de apariția unor state autoritare ale căror guverne descurajau importurile și de animozitățile din perioada războiului.

Cu toate acestea, în jumătatea de secol care a urmat celui de-Al Doilea Război Mondial, se poate

Scanned with OKEN Scanner

observa o revenire la un cinematograf internațional. Unul dintre factorii principali ai acestui fenomen a fost o formidabilă creștere a producției. Națiunile mai mici, inclusiv fostele colonii ale puterilor europene, au încercat să-și creeze propriile industrii cinematografice. Dezvoltarea cinematografului de artă, susținută de critici și de festivaluri, a extins piața pentru filmele de interes cultural. Pentru a concura cu Hollywoodul, atât națiunile mari, cât și cele mici s-au angajat în realizarea de coproducții.

În anul 1945 s-au produs în lumea întreaga aproximativ 1 000 de filme de lungmetraj. Până în 1970 s-a ajuns la o producție de 3 500 de filme pe an. În acest interval de 25 de ani publicul a avut acces la o gamă mai largă de filme provenite din afara granițelor lor naționale. Această expansiune s-a accelerat în deceniile următoare, așa cum vom vedea în Partea a cincea și în Partea a șasea ale cărții.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 15

CINEMATOGRAFIA AMERICANĂ ÎN EPOCA POSTBELICĂ: 1945–1960

SUA a ieșit din Al Doilea Război Mondial ca o țară prosperă. Muncitorii câștigaseră mult în industriile militare, dar nu prea avuseseră ocazia să-și cheltuiască noile venituri. Militarii au revenit la soții sau și-au întemeiat familii, pregătiți să-și cumpere locuințe și să achiziționeze bunuri de consum. Natalitatea, în creștere în timpul războiului, a ajuns la cote și mai înalte, iar noua generație a fost supranumită *baby boom*.

SUA a preluat rolul de superputere mondială, ajutându-și aliații și foștii inamici. În același timp, URSS se lupta să-și afirme autoritatea. Președintele Harry S. Truman a adoptat o politică de „îngrădire", încercând să contracareze influența sovietică în lume. Între 1950 și 1953, SUA a luptat alături de Coreea de Sud împotriva Coreei de Nord comuniste într-un război civil cu un final neconcludent. Statele Unite și URSS și-au negociat influența asupra națiunilor nealiniate. Războiul Rece dintre Statele Unite și URSS avea să dureze aproape 50 de ani.

Sentimentul infiltrării comuniste în lume a condus la o eră de suspiciune politică în Statele Unite. La sfârșitul anilor 1940, agențiile secrete de informații au investigat indivizi bănuiți de spionaj sau de acte subversive. O comisie a Congresului a cercetat infiltrarea comunistă în guvern și în mediul de afaceri, iar în timpul mandatului președintelui Dwight Eisenhower (1953–1961) Războiul Rece a continuat să stea la baza politicilor americane.

Însă deși guvernul căuta să facă front comun împotriva comunismului, societatea părea fracturată în diferite segmente demografice. O categorie importantă erau adolescenții, care aveau bani să cumpere mașini, discuri, haine și bilete la cinema. Odată ce infracționalitatea a crescut în rândul acestora, a apărut, de asemenea, imaginea „delincventului juvenil". Alte grupuri sociale au devenit și ele mai vizibile. Sub îndrumarea pacifistului

Scanned with OKEN Scanner

Martin Luther King Jr., mișcarea pentru drepturile civile a luat amploare. În 1954, decizia Curții Supreme în cazul *Brown vs. Board of Education* (Brown *vs.* Ministerul Educației) a reprezentat un pas înainte către încheierea discriminării legale prin faptul că a impus desegregarea în școli.

SCHIMBĂRI DUPĂ RĂZBOI, 1946–1948

În primii trei ani de după încheierea războiului, Hollywoodul a trecut prin momente importante de ascensiune și declin. Numărul spectatorilor de cinema crescuse în timpul războiului, iar anul 1946 a stabilit un record de *box office*: mai mult de 1,6 miliarde de dolari din vânzările de bilete din SUA și Canada. Această cifră, echivalentul a mai mult de 21 de miliarde de dolari în 2020, rămâne neîntrecută. În medie, în fiecare săptămână, între 80 și 90 de milioane de americani mergeau la film, dintr-o populație de 140 de milioane. (În 2019, media săptămânală era de 23 de milioane, din 330 de milioane de locuitori).

În ciuda cifrelor halucinante de *box-office*, companiile hollywoodiene s-au confruntat în scurt timp cu probleme grave. În 1947, investigațiile anticomuniste întreprinse de guvernul Statelor Unite au vizat numeroși angajați ai studiourilor, iar în 1948 o decizie a Curții Supreme a schimbat însăși structura industriei.

Audierile HUAC: Războiul Rece ajunge la Hollywood

În anii 1930, mulți intelectuali de la Hollywood fuseseră simpatizanți ai comunismului sovietic; câțiva chiar se alăturaseră Partidului Comunist American. Înclinațiile lor de stânga fuseseră consolidate în cel de-Al Doilea Război Mondial, când URSS a fost aliata Americii în lupta împotriva Puterilor Axei. Nu era ilegal să intri în partid, dar membrii acestuia erau bănuiți că ar fi pactizat cu inamici ai Statelor Unite. Pe parcursul anilor, Biroul Federal de Investigații (FBI) adunase informații despre comuniști și simpatizanți din comunitatea hollywoodiană. În 1947, Congresul a început să investigheze activitățile comuniste din Statele Unite în cadrul unei anchete naționale conduse de Comisia pentru Cercetarea Activităților Antiamericane (House Committee on Un-American Activities – HUAC), care urmărea să identifice activități așa-zis subversive, atât în rândul angajaților din sistemul public, cât și în viața privată a cetățenilor.

În mai 1947, mai multe persoane – printre care actorul Adolphe Menjou și regizorul Leo McCarey – au acceptat să-și denunțe colegii de la Hollywood cu legături comuniste. În septembrie, republicanul J. Parnell Thomas a condus o audiere HUAC care urmărea să dovedească faptul că Uniunea Scenariștilor (Screen Writers' Guild) era formată preponderent din comuniști. Patruzeci și trei de martori au fost somați să se prezinte în fața comisiei.

Martorii „prietenoși", în frunte cu Jack Warner de la Warner Bros., au declarat că unii scenariști erau comuniști. Gary Cooper, Ronald Reagan, Robert Taylor și alte vedete și-au exprimat îngrijorarea cu privire la conținutul stângist din scenarii. Martorilor „neprietenoși", majoritatea scenariști, li se permitea foarte rar să-și exprime punctele de vedere. Cei mai mulți au evitat să nege că fuseseră comuniști, subliniind, în schimb, că Primul Amendament le garanta libertatea de exprimare la locul de muncă. Zece dintre cei care au depus mărturie au fost chemați în instanță pentru sfidarea Congresului și au fost închiși o perioadă scurtă. Stângistul german Bertolt Brecht, care lucrase la Hollywood în timpul războiului și care nu fusese membru al niciunui partid comunist, a oferit comisiei un răspuns neutru și a plecat de îndată în Germania de Est.

Protestele publice extrem de vocale au determinat Congresul să suspende audierile timp de patru ani. Însă carierele celor zece martori neprietenoși care depuseseră mărturie s-au prăbușit odată ce producătorii i-au trecut pe lista neagră. Majoritatea „Celor 10 de la Hollywood" („the Hollywood Ten") – scenariștii John Howard Lawson, Dalton Trumbo, Albert Maltz, Alvah Bessie, Samuel Ornitz, Herbert Biberman, Ring Lardner Jr. și Lester Cole; regizorul Edward Dmytryk; și producătorul Adrian Scott – nu mai puteau să lucreze fățiș în industria filmului.

Audierile HUAC din 1947 au arătat că temele filmelor hollywoodiene fuseseră contaminate de idei comuniste – de unde atenția acordată scenariștilor. În 1951, comitetul și-a reluat audierile, urmărind de această dată să-i demaște pe toți angajații despre care se bănuia că erau comuniști. Actorii Sterling Hayden și Edward G. Robinson, regizorii Edward Dmytryk și Elia Kazan, precum și alți foști simpatizanți comuniști s-au salvat denunțându-i pe alții. Persoanele care au fost menționate, dar au refuzat să coopereze, ca, de pildă, actrița Gale Sondergaard, au fost trecute pe o nouă listă neagră.

Cât timp a fost instituită această practică a listei negre, studiourile hollywoodiene au început să producă

Scanned with OKEN Scanner

filme anticomuniste. De regulă, ele adaptau știri politice de actualitate folosind convențiile narative ale melodramei de familie, ale filmului polițist sau ale filmelor de spionaj. Scenariștii îi înlocuiau adesea cu „roșii" pe gangsterii, bătăușii sau spionii naziști din filmele anterioare. Acest val „anticomunist" nu a produs multe filme de succes, însă *Cortina de Fier/ The Iron Curtain* (1948, William A. Wellman) și *Furt pe South Street/ Pickup on South Street* (1953, Samuel Fuller) au fost printre cele mai bune thrillere postbelice.

Unii dintre cineaștii de pe lista neagră și-au salvat carierele fugind în străinătate. Regizorul Joseph Losey s-a mutat în Anglia și Jules Dassin în Franța. Alții au lucrat sub pseudonime. În 1956, sub un nume fals, Dalton Trumbo a scris scenariul filmului *Curaj nebănuit/ The Brave One* (Irving Rapper), pentru care a câștigat un premiu Oscar. În 1960, Otto Preminger a declarat că îl va credita pe Trumbo pentru scenariul filmului *Exodus*, iar producătorul Kirk Douglas a procedat la fel în ceea ce privește contribuția lui Trumbo la filmul *Spartacus* (1960, Stanley Kubrick). Din acel moment, lista neagră a început încet să se fisureze. Însă doar o zecime dintre victimele sale au reușit să-și reia carierele în film. Audierile HUAC lăsaseră în urma lor neîncredere și talent irosit. Resentimentele față de cei care își denunțaseră colegii au persistat decenii la rând, ieșind din nou la iveală atunci când Kazan a fost recompensat cu premiul Oscar pentru întreaga carieră în anul 2000.

Decizia Paramount

După cum am văzut în capitolele 3 și 7, după 1912, studiourile hollywoodiene s-au extins pentru a crea un oligopol. Colaborând unele cu altele, firmele controlau industria. Cele mai mari erau integrate vertical – făceau filme, le distribuiau și le proiectau în propriile lanțuri de cinematografe. Această piață de desfacere garantată pentru produsele lor și veniturile extrem de predictibile le-au creat un avantaj. Companiile mai mici aveau, de asemenea, de câștigat deoarece filmele lor puteau umple intervalele rămase libere în programul acestor cinematografe. Firmele mari puteau vinde în bloc pachete întregi de filme (practica rezervării în bloc) în cinematografele pe care nu le dețineau. Astfel, filmele cu bugete mai mari și cu multe vedete amortizau pierderile filmelor mai slabe. În epoca filmului sonor, cele opt companii hollywoodiene principale continuaseră să împiedice orice alt competitor important să intre în industria filmului.

Aproape de la început, guvernul SUA investigase această situație. În 1938, Departamentul de Justiție a intentat un proces, *Statele Unite* vs. *Paramount Pictures, Inc. et al.*, numit de regulă „Cazul Paramount". Departamentul de Justiție le acuza pe Cele Cinci Mari (Paramount, Warner Bros., Loew's/MGM, 20th Century-Fox și RKO) și pe Cele Trei Mici (Universal, Columbia și United Artists) de încălcarea legilor antitrust prin acțiunea de a fi conspirat să obțină monopolul asupra industriei filmului. Cele Cinci Mari dețineau lanțuri de cinematografe, vindeau filme în regim de rezervare în bloc și foloseau alte practici incorecte pentru a împiedica intrarea filmelor independente în cinematografele mari. Cele Trei Mici nu dețineau cinematografe, dar erau acuzate de cooperare în excluderea de pe piață a altor firme.

După o serie complexă de sentințe, recursuri și manevre juridice, în 1948, Curtea Supremă a decis că cele opt companii erau vinovate de practici monopoliste. Curtea a dispus ca Cele Cinci Mari să renunțe la lanțurile de cinematografe. A cerut, de asemenea, ca cele opt companii hollywoodiene să renunțe la rezervarea în bloc și la alte practici care-i limitau pe exploatanții independenți. Companiile hollywoodiene au solicitat Curții o serie de acorduri de consimțământ care prevedeau niște înțelegeri de compromis. De-a lungul următorului deceniu, toate cele opt firme au fost nevoite să se supună deciziilor instanței. Cele Cinci Mari au rămas companii de producție-distribuție, dar și-au vândut lanțurile de cinematografe.

Creșterea concurenței a dus la niște beneficii evidente. Odată ce practica de rezervare în bloc a devenit ilegală, sălile erau libere să realizeze programe alcătuite, parțial sau integral, din filme independente. Ca urmare a faptului că de acum aveau acces la cinematografe, companiile independente s-au înmulțit. Unele vedete și regizori s-au rupt de sistemul hollywoodian pentru a-și înființa propriile companii. Între 1946 și 1956, numărul anual de filme independente s-a dublat, ajungându-se până la aproape 150. United Artists, care exista doar ca să distribuie filme independente, lansa 50 de producții în fiecare an.

Sectorul de producție al industriei fusese protejat prin absența concurenței în epoca de dinainte de 1948. Interdicția practicii rezervării în bloc prin decizia din cazul Paramount însemna că un producător nu putea să se mai bazeze pe doar câteva filme puternice care să amortizeze costurile celorlalte. Fiecare film în parte trebuia să fie atractiv pentru exploatanți. Ca atare, studiourile s-au concentrat pe filme mai puține, dar

Scanned with OKEN Scanner

mai scumpe. Având acces la cinematografe mai mari, studiourile mici puteau concura mai bine făcând filme cu bugete mai mari. Printre acestea se numărau filmul biografic în Technicolor *Povestea lui Glenn Miller/ The Glenn Miller Story* (1954, Anthony Mann), de la Universal, și *De aici în eternitate/ From Here to Eternity* (1953, Fred Zinnemann), produs de Columbia, în care jucau o mulțime de vedete.

Cele opt companii principale încă dominau distribuția. Producătorii independenți nu-și permiteau să dezvolte circuite largi de distribuție cu sucursale în orașele din toată țara. Cum concurența era scăzută la nivelul distribuitorilor, aproape toate firmele independente trebuiau să-și lanseze filmele prin cele opt companii deja consacrate. Până la mijlocul anilor 1950, aproape toate aceste firme mari aveau deja multe producții independente în programele lor de premiere.

Cât privește exploatarea filmelor, cinematografele independente, care până atunci depinseseră de filmele ieftine produse de firme mici, aveau acum acces la o paletă mai largă de titluri (deși concurența televiziunii urma curând să le scoată din joc pe majoritatea). În același timp, trebuiau să concureze între ele pentru un număr mai mic de filme noi. Cinematografele locale au continuat însă să coopereze, prin menținerea unei delimitări geografice la nivel de oraș și prin limitarea numărului de săli unde rula un anumit film. Prin urmare, cinematografele nu au fost niciodată nevoite să intre într-o competiție acerbă ca să-i atragă pe spectatori – un fapt care se răsfrânge astăzi în prețurile aproape uniforme ale biletelor vândute de sălile care difuzează filme în premieră.

În consecință, în ciuda tuturor acestor schimbări, companiile mari și cele mici continuau să domine distribuția – cel mai puternic și mai profitabil sector al industriei de film – și să se bucure de majoritatea veniturilor provenite din vânzarea de bilete.

DECLINUL SISTEMULUI DE STUDIOURI HOLLYWOODIAN

La fel cum Hollywoodul se bucura de veniturile mari de *box-office* din anul 1946, piața internațională se extindea, de asemenea. Spre sfârșitul războiului, studiourile au transformat departamentul de filme străine al Asociației Producătorilor și Distribuitorilor de Film din America (Motion Picture Producers and Distributors of America – MPPDA) într-o nouă organizație comercială, Asociația pentru Export a Industriei Americane de Film (Motion Picture Export Association of America – MPEAA). Sarcina acesteia era să coordoneze exporturile americane, să negocieze prețurile și să facă front comun în favoarea firmelor hollywoodiene în străinătate. Cum guvernul vedea cinematografia ca un instrument de propagandă în sprijinul democrației americane, acesta a ajutat exportul de filme prin inițiative ale Departamentului de Comerț și prin presiuni diplomatice.

Multe țări au adoptat legi protecționiste, stabilind cote, subvenții pentru producție și restricții pentru exportul de valută. Beneficiile au fost cel mult ambivalente. În 1947, Marea Britanie a impus o taxă pe filmele importate, iar MPEAA a anunțat că Cele Cinci Mari nu vor mai oferi filme noi Marii Britanii. Boicotul a reușit; după opt luni, guvernul britanic a abrogat legea. Acțiunile protecționiste deseori întăreau dominația hollywoodiană în străinătate. Firmele americane puteau recupera capitalul câștigat în afara granițelor investind în filme străine și importându-le în America sau puteau cheltui „fonduri înghețate" turnând filmele în străinătate. Aceste producții în deplasare (*runaway productions*) evitau, de asemenea, costul ridicat al forței de muncă americane.

În timp ce unele țări se chinuiau să-și reconstruiască industriile proprii, Hollywoodul a ajuns să se bazeze mai mult pe exportul de produse. Înaintea războiului, aproximativ o treime din veniturile *box-office*-ului american proveneau din străinătate. Până la jumătatea anilor 1960, procentul a crescut la aproape 50%, o proporție care a rămas constantă de-a lungul a zeci de ani.

După 1946,însă, încasările Hollywoodului de pe piața internă au început să scadă. Prezența în săli a scăzut constant, de la 85 de milioane de spectatori pe săptămână în anul 1946 la 47 de milioane în anul 1957. În acest deceniu au fost închise în jur de 4 000 de cinematografe. Producția și profiturile au scăzut. Înainte să-și oprească producția în anul 1957, RKO, una dintre Cele Cinci Mari, a avut mai mulți proprietari, printre care și pe Howard Hughes.

Ce a dus la finalul epocii de aur a studiourilor, care începuse atât de promițător în anii 1910? După război, industria filmului s-a confruntat cu o provocare semnificativă. Pe măsură ce oamenii adoptau noi stiluri de viață, televiziunea și alte activități de petrecere a timpului liber au schimbat în mod profund obiceiurile americanilor de a merge la cinema.

Scanned with OKEN Scanner

Stiluri de viață în schimbare și concurența divertismentului

În anii 1910 și 1920, cinematografele fuseseră construite lângă linii de transport în comun în zonele centrale ale orașelor, ușor accesibile atât rezidenților locali, cât și celor care făceau naveta. După război, mulți americani economisiseră îndeajuns de mulți bani încât să-și poată achiziționa case și mașini. Au apărut complexe rezidențiale în suburbii și mulți șofau acum ca să ajungă în centrul orașului. Însă cei care aveau copii mici ezitau să facă drumul lung până în oraș pentru a vedea un film. Astfel, la sfârșitul anilor 1940, schimbările demografice au contribuit la scăderea dramatică a obiceiului de a merge la film.

La început, familiile stăteau acasă și ascultau la radio. În câțiva ani, se uitau la televizor. Până la finalul anilor 1950, 90% dintre gospodării aveau televizoare. Stilul de viață de suburbie și divertismentul televizat, precum și creșterea în popularitate a altor activități de petrecere a timpului liber (precum sportul și muzica înregistrată), au făcut ca, între 1947 și 1957, încasările industriei cinematografice să scadă cu 74%.

Atunci când cuplurile din suburbii decideau totuși să meargă la film, aveau tendința să fie mult mai selective decât spectatorii din trecut. În loc să meargă regulat la un cinematograf local, alegeau un film „important" – unul bazat pe o operă literară faimoasă sau care se distingea prin numărul mare de staruri sau prin valoarea ridicată a producției. Cum eliminarea practicii rezervării în bloc i-a împins pe producători să facă filme cu bugete mai mari, studiourile s-au concentrat pe proiecte care să fie pe gustul unor spectatori mai pretențioși.

Filme cu un format mai lat și mai colorate Imaginea de televiziune de la începutul anilor 1950 era de mici dimensiuni, neclară și în alb-negru. Producătorii au încercat să-i scoată pe spectatori din sufragerii și să-i aducă înapoi în cinematografe prin schimbarea modului în care filmele arătau și se auzeau.

Culoarea era un mijloc evident de a face ca filmele să se diferențieze de televiziune și, la începutul anilor 1950, proporția filmelor color hollywoodiene a crescut de la 20% la 50%. Multe foloseau Technicolor, elaboratul procedeu de transfer de coloranți cu trei filtre, perfecționat în anii 1930 (vezi *Technicolor*, din Capitolul 10). Însă monopolul Technicolor i-a determinat pe producătorii independenți să conteste accesul preferențial al studiourilor. Ca atare, în 1950, compania Technicolor a fost obligată de instanță să-și pună serviciile la dispoziție la o scară mai largă. În același an, Eastman a introdus pelicula color *monopack* (negativ multistrat). Eastman Color putea fi folosită cu orice cameră și era ușor de developat. Simplitatea emulsiei Eastman a făcut ca numărul de filme color să crească. Pelicula Technicolor nu a mai fost produsă începând cu 1955, dar compania a prelucrat copii pozitive folosind procedeul său de saturare cu coloranți până în 1975.

Eastman Color nu avea aceeași saturație bogată, transparența umbrelor sau texturile detaliate pe care le oferea pelicula Technicolor (**figurile color 10.2–10.8, 11.1, 15.5** și **17.2** exemplifică folosirea peliculei Technicolor). Însă pelicula *monopack* era mai ușor de folosit pentru formatul de ecran lat, popular la acel moment. Din păcate, imaginile Eastman Color aveau tendința de a se decolora, mai ales dacă materialul fusese developat neglijent. Până la începutul anilor 1970, multe copii pozitive și negative deveniseră roz-pământii sau de un purpuriu bolnăvicios (**fig. color 15.1**).

Cu toate acestea, la vremea respectivă, filmele color erau atractive într-un mod pe care televiziunea nu-l putea egala. La fel și imaginile mai mari. Între anii 1952 și 1955, au fost introduse multe procedee pentru ecranul lat – sau au fost, mai curând, revitalizate, deoarece toate fuseseră testate la începutul epocii filmului sonor.

Cinerama, un sistem cu trei proiectoare care crea o imagine din mai multe panouri, a apărut în 1952. *Aceasta e Cinerama/ This Is Cinerama* era un film de călătorii care oferea publicului experiența unei ture cu *rollercoasterul*, a unui zbor cu avionul pe deasupra Marelui Canion și alte astfel de senzații tari. Filmul a rulat într-un singur cinematograf din New York pentru mai bine de doi ani, cu un preț al biletului neobișnuit de mare, încasând aproape cinci milioane de dolari.

CinemaScope, lansat de 20th Century-Fox și prezentat pentru prima dată în *Tunica/ The Robe* (1953, Henry Koster), era un procedeu mai puțin complex. 'Scope a devenit unul dintre cele mai populare sisteme pentru formatul lat pentru că folosea pelicula convențională de 35 mm și principii optice relativ simple. Majoritatea studiourilor au adoptat sistemul 'Scope; doar Paramount a rămas cu propriul sistem, VistaVision, lansat cu filmul *Crăciun alb/ White Christmas* (1954, Michael Curtiz). Mai târziu, au apărut procedee care foloseau peliculă de 70 mm (vezi caseta *Ecranul lat* din acest capitol).

Scanned with OKEN Scanner

După 1954, majoritatea filmelor hollywoodiene erau gândite să fie proiectate într-un format mai lat de 1:37:1. Hollywoodul a continuat să facă multe filme utilizând raportul Academiei, dar proiecționistul trebuia să mascheze portița proiectorului ca să poată obține în sală o imagine mai lată. Pentru a concura cu America, marile cinematografii străine și-au dezvoltat propriile sisteme anamorfice pentru format lat, printre care Sovscope (URSS), Dyaliscope (Franța), Shawscope (Hong Kong) și TohoScope (Japonia).

Imaginile mai late aveau nevoie de ecrane mai mari, de condiții de proiecție cu o luminozitate mai mare și de modificări în amenajarea sălilor de cinema. Producătorii cereau, de asemenea, și sunet stereofonic înregistrat pe bandă de magnetofon. La începutul anilor 1950, studiourile hollywoodiene au trecut progresiv de la înregistrarea optică a sunetului, introdusă la sfârșitul anilor 1920, la înregistrarea magnetică, folosind bandă audio de ¼ inchi sau peliculă magnetizată de 35 mm. Aceste inovații le-au permis inginerilor să perfecționeze condițiile de vizionare a filmelor pe ecran lat, adăugând sunet redat pe canale multiple. În loc să folosească un singur microfon de tip *boom*, unele procedee de format lat și 3D se bazau pe înregistrarea sunetului cu trei microfoane amplasate în fața cadrului, la filmare. Aceste sunete erau apoi redate de boxele din stânga, centru și dreapta, amplasate în spatele ecranului, într-o încercare de a capta „dispersia" produsă de frontul de undă al sunetului. CinemaScope folosea patru canale, pe când Cinerama avea șapte. Ambele tehnologii învăluiau publicul în sunete care veneau atât din fața, cât și din spatele sălii.

În ciuda imersiunii mai profunde, majoritatea exploatanților evitau instalarea în cinematografe a unui sistem de redare cu canale multiple. Costul era ridicat, iar ei considerau că publicul era mai atent la imagine decât la coloana sonoră. În plus, deși muzica, dialogul și efectele sonore ale unui film erau înregistrate pe benzi optice, ele puteau fi redate prin intermediul proiectoarelor monaurale standard.

Alte inovații din această perioadă au fost doar niște mofturi trecătoare. Se experimentase cu filmele stereoscopice, sau „3D", încă de la începuturile cinematografului, dar procedeul a reapărut în anii de recesiune de după război. *Buana diavolul/ Bwana Devil* (1952) folosea sistemul Natural Vision, care necesita ca două benzi de peliculă să fie proiectate una deasupra celeilalte. Spectatorul purta ochelari polarizați care uneau cele două imagini pentru a crea senzația de adâncime. Succesul lui *Buana diavolul* a determinat toate marile studiouri să se angajeze la producția de proiecte 3D, cele mai memorabile fiind *Casa de ceară/ House of Wax* (André De Toth), *Sărută-mă, Kate/ Kiss Me Kate* (George Sidney) (ambele lansate în 1953) și *Cu „M" de la moarte/ Dial M for Murder* (1954, Alfred Hitchcock). Până în 1954 însă, moda trecuse. Încercarea de a introduce o dimensiune olfactivă în timpul vizionării a avut o durată de viață și mai scurtă. În 1958, AromoRama și Smell-O-Vision au avut parte predominant de reacții negative. După standardizarea producției digitale în anii 2000, procedeul 3D a fost resuscitat și a devenit o practică cinematografică importantă.

Hollywoodul se adaptează la televiziune

Televiziunea amenința diverse produse de bază ale programelor cinematografelor. Filmele de actualități, de exemplu, au fost în mare parte abandonate după ce știrile televizate s-au dovedit mai eficiente și mai rapide. Filmele animate au fost eliminate mai lent; la două decenii după război, programele de film conțineau încă filme scurte de desene animate, iar animatorii importanți realizau opere care demonstrau inventivitate comică și îndemânare tehnică. La MGM, frenezia maniacală a lui Tex Avery opera la cote maxime în *Marele canar/ King-Size Canary* (1947; **fig. color 15.2**) și în *Maestrul fermecat/ The Magical Maestro* (1952), în timp ce William Hanna și Joseph Barbera au făcut din episoadele serialului *Tom și Jerry/ Tom and Jerry* unele dintre cele mai sângeroase filme lansate de Hollywood.

Departamentul de desene animate de la Warner Bros. a devenit, de fapt, mai inventiv într-un stil mai bizar decât fusese în timpul războiului. *Marele jaf al pușculiței/ The Great Piggy Bank Robbery* (1946) al lui Bob Clampett îl poartă pe Daffy Duck, într-un ritm înnebunitor de alert, printr-o parodie suprarealistă a unui film noir. Chuck Jones, care începuse ca animator-șef la Warner Bros. la sfârșitul anilor 1930, și-a atins potențialul maxim, combinând opera wagneriană cu iraționalul lui Bugs Bunny în *Ce mai e și opera?/ What's Opera, Doc?* (1957). A lansat seria „Road Runner" cu *Blănos și iute/ Fast and Furry-ous* (1949; **fig. color 15.3**) și a continuat să regizeze animații bazate pe variațiuni imprevizibile ale violenței până a părăsit studioul în 1961. În anii 1950, Jones a realizat, de asemenea, mai multe desene animate remarcabile fără participarea starurilor studioului. În *Broscuța cântătoare/ One Froggy Evening* (1955), un muncitor în construcții descoperă o broască miraculoasă care

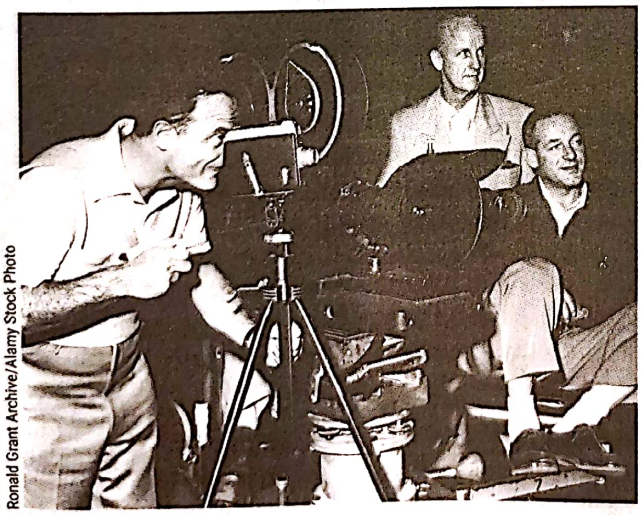
Scanned with OKEN Scanner

înainte de 1954, filmele americane erau aproape întotdeauna filmate și prezentate într-un chenar rectangular cu proporția de 1:37:1. (Apariția sunetului a făcut ca studiourile să modifice raportul obișnuit din epoca mută de 1:33:1.) Inovațiile tehnice din prima parte a anilor 1950 au dus la lățirea semnificativă a imaginii, generând noi probleme și oportunități creative pentru cineaști.

Mai multe formate incompatibile erau la concurență. Unele foloseau formate mai late. Sistemul Todd-AO, de exemplu, înlocuia lățimea obișnuită de 35 mm a peliculei cu cea de 65 mm; pelicula pozitivă avea o lățime de 70 mm, lăsând 5 mm pentru pistele sonore stereofonice. Sistemul Todd-AO asigura un raport al laturilor cadrului cinematografic de 2:1. Filmele de lungmetraj Todd-AO, precum *Oklahoma!*, au fost lansate pe copii de 70 mm (**fig. 15.1**). Procedeul VistaVision al companiei Paramount încă folosea peliculă de 35 mm, însă aceasta rula orizontal în aparatul de filmat. Cum fotogramele erau dispuse orizontal pe peliculă, și nu vertical, ele puteau fi mai late de 35 mm, ducând astfel la o mai mare suprafață utilă a negativului. Odată ce fotograma era comprimată și copiată pe formatul normal de 35 mm, imaginea rezultată era mai bogată și mai densă.

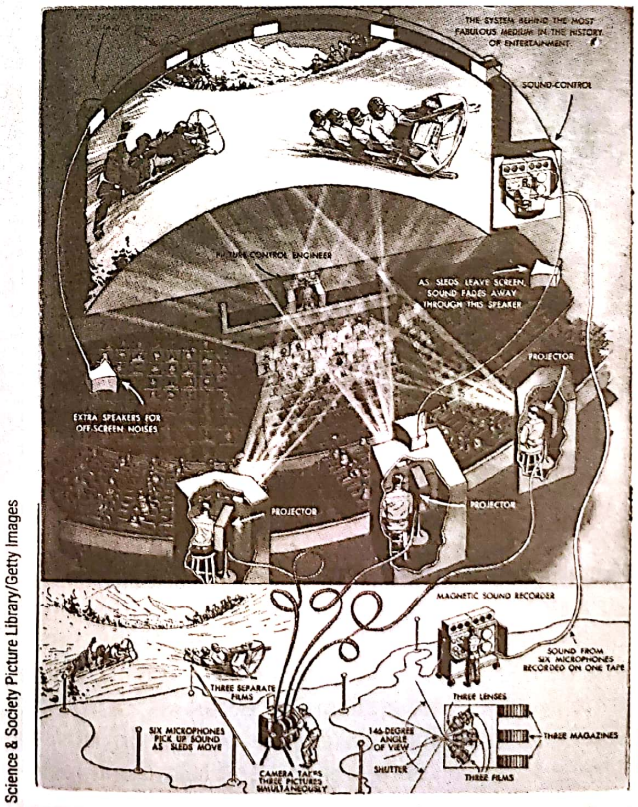
Cinerama o obținut o imagine mai lată prin îmbinarea de fotograme separate. Trei obiective alăturate formau imaginea pe trei pelicule fotosensibile ce se deplasau simultan. Proiecția filmului în cinematografe se făcea prin intermediul a trei aparate de proiecție sincronizate mecanic, care redau o imagine lată pe un ecran curbat la 146 de grade (**fig. 15.2**). Proiecționiștii se confruntau constant cu riscul ca o rolă de peliculă să se rupă și să se desincronizeze de celelalte. În plus, imaginile rezultate prezentau anomalii din cauza îmbinărilor imperfecte dintre cele trei panouri în zonele de demarcație (**fig. 15.3**).

Cel mai popular sistem care utiliza ecranul lat era sistemul CinemaScope, introdus de 20th Century Fox odată cu filmul *Tunica* (1953). Aparatul de filmat destinat prizei de imagine conform sistemului CinemaScope era prevăzut cu un obiectiv anamorfic care avea un unghi de câmp mare, dar care comprima imaginea pe o peliculă cu o lățime de 35 mm. Filmul putea fi proiectat prin atașarea unei lentile similare la nivelul proiectorului, care lățea fotograma, făcând ca imaginea să arate normal din punct de vedere optic (**fig. 15.4**). Sistemul CinemaScope a fost inițial standardizat la 2:55:1 (pentru sunet magnetic) și la 2:35:1 (pentru sunet optic). Prin comparație cu cele mai multe sisteme care utilizau ecranul lat,



MAGNA CORPORATION/RODGERS HAMMERSTEIN PRODUCTIONS M/ Ronald Grant Archive/Alamy Stock Photo

15.1. Obiectivul enorm *fish-eye* montat pe o cameră folosită la filmarea lui *Oklahoma!* (1955). Directorul de imagine Robert Surtees, în costum deschis la culoare și cravată, stând în picioare în colțul din dreapta. Producătorul Michael Todd este în stânga, realizând *home movies* pe platou cu o cameră de amator de format mic.



Science & Society Picture Library/Getty Images

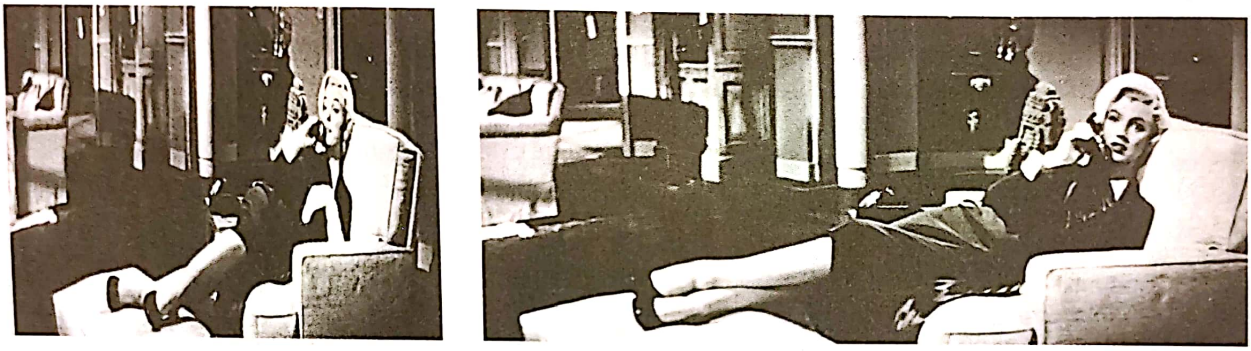
15.2. Sistemul Cinerama (într-un material publicitar).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

ECRANUL LAT, continuare

15.3. Ecranul curbat Cinerama și cele trei panouri ale sale făceau ca acțiunea orizontală să se deformeze în moduri bizare (*Cum a fost cucerit Vestul/ How the West Was Won*, 1963).



15.4. O fotografie publicitară care o prezintă nu doar pe Marilyn Monroe, ci și „comprimarea" și „lățirea" procedeului CinemaScope (*Cum să te măriți cu un milionar*, 1953).

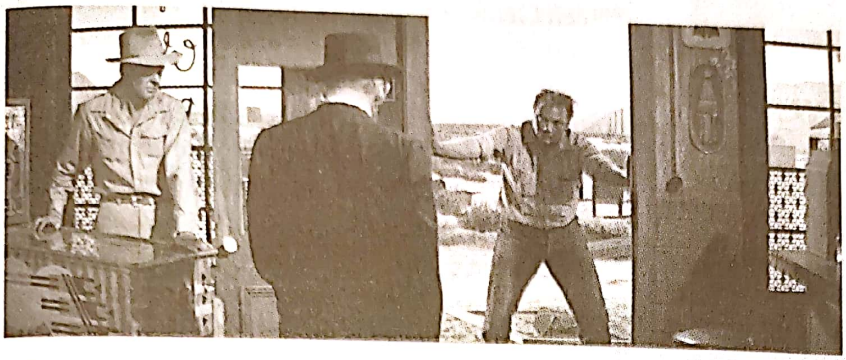
CinemaScope-ul era necostisitor, simplu din punct de vedere tehnic și relativ ușor de folosit la filmare.

Unele sisteme care utilizau ecranul lat au îmbinat aceste tehnici. Exista un procedeu, ilustrat în *Ben-Hur* (1959, William Wyler), un film extrem de apreciat, care combina obiectivele anamorfice cu pelicula de 65 mm pentru a crea imagini cu un raport al laturilor de 2:76:1. Procedeul acesta avea să fie numit în cele din urmă Ultra Panavision 70. Îmbunătățirile aduse de compania Panavision în domeniul opticii anamorfice, aparatele sale ușoare de filmat pe 70 mm și tehnicile sofisticate de developare pe care le folosea pentru micșorarea și mărirea diferitelor formate au făcut ca Panavision să devină lider de piață în tehnologia ecranului lat.

La început, realizatorii de la Hollywood se temeau că ecranul lat va imobiliza aparatul de filmare și că va duce la predominanța cadrelor lungi. Anumiți monteuri ezitau să scurteze cadrele, temându-se că spectatorii nu ar ști unde să-și îndrepte privirea într-o serie de compoziții largi în succesiune rapidă. Unele dintre primele filme realizate pe ecran lat, ca *Tunica*, *Oklahoma!* și *Cum să te măriți cu un milionar/ How to Marry a Millionaire*, erau mai curând teatrale, folosindu-se de planuri generale, de o mizanscenă frontală și de un decupaj simplu.

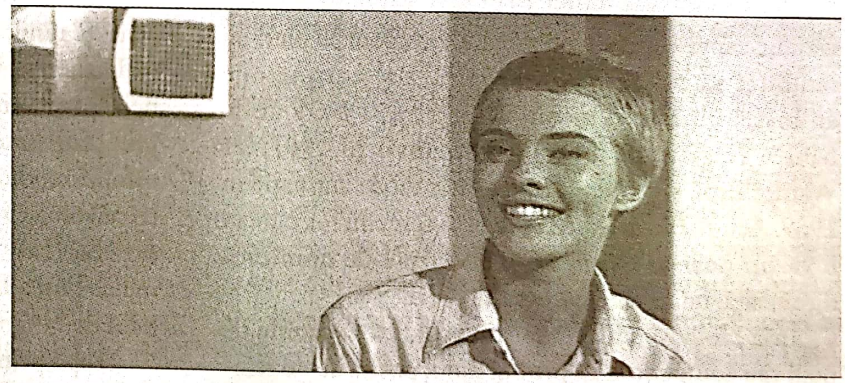
Însă, în foarte scurt timp, regizorii au aplicat principii formale clasice în compoziția ecranului lat. Au valorificat eclerajul și claritatea pentru a pune în evidență elementele centrale și au manipulat profunzimea câmpului de claritate pentru a dirija lin privirea spectatorului de-a lungul și de-a latul compoziției (**fig. 15.5**). S-a revenit la decupajul convențional, cu tot cu plan-contraplanuri și tăieturi de montaj analitice (**fig. 15.6, 15.7**). La polul opus, regizorii care valorificaseră deja planurile largi și compozițiile în adâncimea câmpului încărcau fotograma lată cu detalii semnificative.

Spre jumătatea anilor 1960, existau trei sisteme de ecran lat care dominau producția din SUA. Raportul peliculei anamorfice de 35 mm era de 2:35:1, în timp ce pelicula non-anamorfică de 35 mm era proiectată de regulă la 1:85:1. Cele mai multe filme pe 70 mm erau non-anamorfice și erau proiectate la un raport al laturilor de 2:2:1. Filmele care foloseau o peliculă mai lată de 70 mm erau în mod obișnuit măriri după negative anamorfice de 35 mm. Aceste sisteme bazate pe ecran lat vor rămâne principalele opțiuni disponibile pentru filmul hollywoodian de-a lungul următoarelor decenii.



15.5. Regizorii au învățat curând cum să accentueze reacțiile personajelor prin încadrarea actorilor în arii bine delimitate ale decorului. În *Zi proastă la Black Rock/ Bad Day at Black Rock* (1955), „înrămarea" celor trei bărbați umple eficace formatul CinemaScope.

15.6, 15.7. Plan-contraplan în CinemaScope (*Bonjour, tristețe/ Bonjour Tristesse*, 1958). Încadraturile de felul acesta descentrau de regulă chipurile actorilor, în așa fel încât decupajul să poată crea un tipar echilibrat.



cântă – pe care încearcă să o exploateze pentru bani, până când își dă seama că aceasta cântă doar când este singură cu el (**fig. color 15.4**).

United Productions of America (UPA), înființată în 1948, își distribuia filmele prin Columbia și era mai mică decât departamentele de animație de la MGM și Warner Bros. Animațiile UPA își plasau personajele recurente, Mr. Magoo și Gerald McBoing Boing, în decoruri moderniste specifice. Unul dintre fondatorii UPA, John Hubley, a plecat să-și formeze propria companie în 1952. Hubley și soția lui, Faith, au făcut filme ca *Pasărea lunii/ Moonbird* (1960; **fig. 15.8**), într-un stil ornamental, mai bogat prin comparație cu abordarea austeră de la UPA. Compania UPA a cedat în fața micului ecran în 1959, când a fost vândută și a început să facă desene animate pentru televiziune.

Walt Disney a continuat să-și distribuie desenele animate prin RKO până în 1953, când și-a înființat propria firmă de distribuție, Buena Vista. În ciuda faptului că Disney a continuat să realizeze scurtmetraje, cele mai profitabile produse ale sale erau animațiile de lungmetraj, lansate la fiecare câțiva ani și apoi relansate periodic. Acestea erau deseori adaptări edulcorate ale poveștilor clasice pentru copii, deși *Alice în*

Scanned with OKEN Scanner

15.8. Schițe de creaturi distorsionate cu un fundal semi-abstract în *Pasărea lunii.*

Țara Minunilor/ Alice in Wonderland (1951; **fig. color 15.5**) dovedea o vervă de comedie burlescă, efect care lipsea din filme serioase ca *Cenușăreasa/ Cinderella* (1950) sau *Frumoasa din pădurea adormită/ Sleeping Beauty* (1959). Studioul și-a reluat obiceiul de a combina filmele jucate și animația în filmul extrem de popular *Mary Poppins* (1964).

Până la mijlocul anilor 1960 însă, animația de televiziune captase atenția publicului. Studiourile mari au renunțat să mai producă propriu-zis scurtmetraje animate; ultimul film din seria *Tom și Jerry* de la MGM (regizat de Jones) a fost lansat în 1967, iar Warner Bros. și-a închis departamentul de animație în 1969. Acum, Bugs, Daffy, Popeye și semenii lor puteau fi văzuți doar în redifuzările televizate de duminică dimineață, nu în cinematograful local.

Însă Hollywoodul s-a mișcat rapid ca să profite de noul său competitor. În primul rând, posturile de televiziune aveau nevoie de un număr enorm de programe pentru a-și umple intervalele de difuzare. La începutul anilor 1950, aproape o treime din materialul difuzat era format din filme vechi, majoritatea filme de serie B de la Monogram, Republic și alte studiouri de pe *Poverty Row.* În 1955, studiourile mai mari au început să vândă drepturile de difuzare la televizor asupra propriilor portofolii. În 1961, NBC a lansat prima serie săptămânală de filme în *prime-time*, *Sâmbătă noaptea la film/ Saturday Night at the Movies*, iar din 1968, se difuza câte un program de filme în fiecare seară a săptămânii. Onorariile în creștere pentru realizarea acestor programe au făcut ca vânzările către televiziune să constituie un segment important și predictibil din veniturile unui film.

Mai mult, studiourile hollywoodiene au început să producă seriale pentru televiziune. În 1949, Columbia și-a transformat departamentul de scurtmetraje, Screen Gems, într-unul de producție TV, care a realizat, printre altele, serialul de mare succes *Tata știe cel mai bine/ Father Knows Best* (1954–1962). Când posturile de televiziune au trecut, în 1953, de la difuzare în direct la seriale înregistrate, cererea de conținut a crescut. Producătorii independenți au satisfăcut această cerere prin seriale ca *O iubesc pe Lucy/ I Love Lucy,* creat de compania Desilu (care a preluat studioul RKO atunci când firma a încetat producția în 1957). Cum producția de film a marilor companii scăzuse, acestea generau profituri prin închirierea spațiilor de producție pentru filme independente, care urmau să fie lansate în cinematografe, dar și difuzate la televizor.

Walt Disney a folosit noul mediu în cel mai șiret mod cu putină. Disney refuza categoric să-și vândă desenele animate către televiziune, deoarece relansările lor în cinematografe, atent programate, ar fi putut să-i aducă profituri pe o perioadă nedeterminată. În 1954, Disney a semnat un contract cu postul ABC prin care se angaja să producă o emisiune săptămânală de o oră, *Disneyland.* Serialul de mare succes a fost difuzat decenii la rând, sub mai multe denumiri, făcând posibil ca Disney să-și promoveze astfel filmele de cinema și noul parc tematic (deschis în 1955). Disney și-a umplut programul cu scurtmetraje și fragmente din portofoliul studioului. Iar atunci când una din seriile de la televizor avea priză la public, așa cum s-a întâmplat cu saga lui Davy Crockett, o versiune reeditată a programelor putea fi lansată în cinematografe ca film profitabil de lungmetraj.

După primii câțiva ani, companiile hollywoodiene nu au mai avut de suferit de pe urma competiției cu televiziunea. Ele și-au extins pur și simplu activitatea, astfel încât să folosească ambele medii de divertisment. Componenta industriei bazate pe film a intrat însă în declin. În anii 1930, Cele Cinci Mari lansau aproape 500 de filme de lungmetraj anual, dar la începutul anilor 1960, media era de sub 150 de filme. Veniturile din vânzarea biletelor la cinema au continuat să scadă până în 1963, când televiziunea saturase de-a dreptul piața americană. După aceea, prezența în săli a crescut puțin și s-a stabilizat la aproximativ un miliard de intrări pe an. Cu toate acestea, nu s-a mai apropiat niciodată de nivelurile atinse în epoca de dinaintea televiziunii.

Scanned with OKEN Scanner

Cinematografele de artă și *drive-in*-urile

Înainte de 1950, majoritatea producțiilor de studio se adresau întregii familii. Ca reacție la scăderea dramatică a numărului de spectatori, mulți producători țintea acum la un public format din adulți, copii sau adolescenți.

În speranța că-i va atrage pe copii și pe adolescenți, Disney a trecut la filme *live-action* de lungmetraj, realizând adaptări după romane clasice de aventuri (*Insula comorilor/ Treasure Island,* 1950), adaptări de literatură pentru adolescenți (*Un prieten adevărat/ Old Yeller,* 1957) și comedii fantastice (*Profesorul trăznit/ The Absent-Minded Professor*, 1961). Aceste filme cu bugete mici erau constant în topul încasărilor anuale.

La jumătatea anilor 1950, piața filmelor pentru adolescenți (*teenpics*) s-a deschis cu adevărat deoarece spectatorii născuți în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial au început să-și facă simțită puterea de cumpărare la casele de bilete. Musicalurile rock'n'roll, filmele despre delincvență juvenilă și produsele SF și horror erau cele care atrăgeau segmentul de piață adolescent. Marile studiouri au reacționat prin comedii și povești de dragoste sterilizate (*clean-teen*), cu Pat Boone și o serie de actrițe care le interpretau pe Tammy și Gidget. Cultura tineretului american, care se dezvolta rapid și care era axată pe întâlniri romantice, muzică pop, mașini tunate și fast-food, a început să fie exportată în restul lumii, modelând cinematografia altor țări.

Tactica segmentului demografic țintă a generat, de asemenea, noi forme de exploatare cinematografică. Deși câteva săli mici proiectaseră filme străine încă din anii 1920, publicul de *arthouse* a devenit mai numeros după Al Doilea Război Mondial. Legea de readaptare a militarilor (GI Bill) a permis ca mii de veterani să meargă la facultate, ceea ce a dus la formarea unui public mai în vârstă și mai educat. În timpul războiului, mulți dintre ei călătoriseră în Europa și în Asia, motiv pentru care erau interesați de filmele străine.

Industria cinematografică importa mai multe filme din raționamente economice. Filmele americane inundau țările a căror producție locală fusese distrusă, dar multe guverne limitau plafonul de fonduri care puteau fi retrase. Companiile americane trebuiau să-și investească profiturile în țările respective sau să cumpere de aici bunuri pentru export. Cumpărarea drepturilor pentru distribuția în America a filmelor străine s-a dovedit un mod legal de transfer al profiturilor.

În plus, cum producția americană era în declin, importul filmelor de artă oferea cinematografelor mai mici o marfă ieftină. Unele săli independente, care se confruntau cu un număr tot mai mic de spectatori, au descoperit că programarea filmelor străine putea atrage elita locală. Cum genul acesta de filme nu erau difuzate la televizor, cinematografele nu erau amenințate de concurență.

În anul 1950, erau mai puțin de 100 de cinematografe de artă în toată țara, dar, până la jumătatea anilor 1960, existau mai mult de 600, majoritatea în metropole și în orașe universitare. Acestea erau, de regulă, niște case de dimensiuni mici, decorate într-un stil modern, gândit să atragă o clientelă educată. Holurile erau decorate adesea cu tablouri, iar la bufetul de răcoritoare era mai probabil să se vândă cafea și tort decât suc și popcorn.

Deși câteva producții independente americane neconvenționale au fost distribuite în cinematografele de artă, majoritatea filmelor proveneau din Europa. Importurile au început să curgă la foarte puțin timp de la terminarea războiului, cu *Roma, oraș deschis/ Roma, città aperta,* al lui Roberto Rossellini, lansat în 1946, care a obținut venituri mari și a contribuit la trezirea interesului pentru filmele făcute în străinătate. *Dies Irae/ Vredens dag,* al lui Carl Dreyer, *Copiii paradisului/ Les enfants du paradis,* al lui Marcel Carné, și *Hoții de biciclete/ Ladri di biciclete,* al lui Vittorio De Sica, sunt câteva dintre filmele care au obișnuit publicul american să citească subtitrări. Filmele britanice dominau constant piața de import. *Pantofiorii roșii/ The Red Shoes*, realizat de Michael Powell și Emeric Pressburger, a ieșit din circuitul cinematografelor de artă, intrând în cel *mainstream*, și a devenit unul dintre filmele cu cele mai mari încasări ale anului 1948. În anii 1950, unele filme importate din țări cu mecanisme de cenzură mai permisive au transformat sexul într-unul dintre punctele de atracție ale cinematografelor de artă. Filmul *Și Dumnezeu a creat femeia/ Et Dieu... créa la femme* (1956), al regizorului francez Roger Vadim, a făcut-o pe Brigitte Bardot un star în America. Deseori, „sofisticarea" filmelor de import se datora mai curând subiectelor provocatoare decât formei complexe sau temelor profunde.

Cinematografele *drive-in* reprezentau, de asemenea, o alternativă atractivă pentru exploatanți, într-o perioadă când veniturile din *box-office* erau în scădere. Proprietarul nu avea nevoie de o clădire costisitoare – doar de un ecran, de o boxă pentru fiecare loc de parcare, de un stand de băuturi și de o casă de bilete. Terenurile

Scanned with OKEN Scanner

agricole erau relativ ieftine, iar locațiile tipice ale *drive-in*-urilor, chiar la ieșirea din orașe, erau convenabile pentru noua populație din suburbii. Acum cei care se duceau rar la cinematografele din centru puteau merge cu ușurință la film. Biletul de intrare era, de asemenea, accesibil, deoarece filmele care rulau în *drive-in*-uri adesea fuseseră lansate cu mult timp înainte.

Primul *drive-in* datează din anul 1933, însă în 1945, în toată țara existau doar 24. Până în 1956, se deschiseseră deja mai mult de 4 000 de cinematografe în aer liber („ozoners") – număr aproape egal cu al cinematografelor obișnuite care se închiseseră după război. La începutul anilor 1950, aproximativ un sfert din veniturile de *box-office* proveneau din încasările *drive-in*-urilor.

Drive-in-urile nu erau niște locații ideale pentru vizionare. Boxele minuscule ofereau o sonorizare îngrozitoare, ploaia putea să facă imaginea neclară, iar vremea rece îi forța pe exploatanți să le închidă în anotimpurile reci sau să le ofere spectatorilor încălzitoare (dar care nu prea făceau față frigului). Însă *drive-in*-urile au avut succes în rândul publicului țintă. În ciuda faptului că biletele erau ieftine, majoritatea proiectau două sau chiar trei lungmetraje într-un singur program. Părinții își puteau aduce copiii, evitând, astfel, să angajeze o bonă. De vreme ce spectatorii se puteau deplasa pe durata filmului fără să se cațăre peste vecini, standurile de răcoritoare erau mai profitabile aici decât în cinematografele obișnuite. Unele *drive-in*-uri erau specializate în filme pentru adolescenți, iar perspectiva de a împărți o banchetă întunecată timp de câteva ore atrăgea multe cupluri adolescente la „cuibul pasiunii" din vecinătate.

Provocări pentru cenzură

Filmele *exploitation*, filmele de import, precum și temele și subiectele „pentru adulți" ale producătorilor independenți ridicau în mod inevitabil probleme și nu reușeau să obțină aprobarea de difuzare din partea comisiilor locale de cenzură. Legislația s-a modificat atunci când filmului italian *Miracolul/ Il miracolo* (1948), al lui Roberto Rossellini, i-a fost refuzat permisul de difuzare de către Comisia de Cenzori din New York pentru că ar fi fost blasfemator. Filmul spunea povestea unei femei de la țară, convinsă că fiul ei nenăscut este fiul Domnului. În 1952, Curtea Supremă a declarat că filmele cad sub incidența dreptului la libertate de exprimare, garantat de Primul Amendament. Ulterior, deciziile Curții au făcut explicit faptul că filmele puteau fi cenzurate doar din cauza obscenității, însă și acest temei era definit vag și restrâns. Multe comisii locale de cenzură au fost desființate și tot mai puține filme au fost interzise.

Mecanismul intern de autocenzură al industriei cinematografice, Asociația Cineaștilor din America (Motion Picture Association of America – MPAA, cunoscut anterior ca MPPDA), a avut, de asemenea, probleme cu punerea în aplicare a Codului de Producție (vezi *Codul Hays: Autocenzura la Hollywood*, din Capitolul 10). Arma principală folosită de MPAA ca să-i oblige pe distribuitori să le trimită filmele pentru aprobare era regula potrivit căreia niciun cinematograf deținut de asociație nu putea să arate un film fără certificat de aprobare. Însă odată ce Cele Cinci Mari au renunțat la lanțurile de cinematografe, sălile erau libere să proiecteze filme neaprobate – cel mai adesea era vorba despre filme independente care tratau subiecte mai riscante decât permitea MPAA.

În parte ca reacție la această exacerbare a concurenței, marii producători-distribuitori au început și ei să încalce prevederile Codului. Un mod de a concura cu televiziunea, care avea reguli de cenzură extrem de stricte, a fost acela de a face filme cu subiecte mai curajoase. Prin urmare, producătorii și distribuitorii au împins tot mai mult limitele Codului. Deși MPAA a refuzat să aprobe *Luna e albastră/ The Moon is Blue* (1953, Otto Preminger), un film ușor erotic, acesta a fost totuși lansat de United Artists. Preminger a sfidat Codul în mod repetat, iar UA i-a distribuit filmul despre dependența de droguri, *Omul cu mâna de aur/ The Man with the Golden Arm* (1955), fără certificatul MPAA.

MPAA și-a înmuiat treptat atitudinea și a început să parafeze filme care încălcau în mod limpede Codul original din 1934. Filmul lui Billy Wilder *Unora le place jazzul/ Some Like It Hot* (1959) o arăta pe Marilyn Monroe într-o rochie aproape transparentă și trata transvestismul și sugestia bisexualității cu lejeritate comică (**fig. 15.30**). A primit aprobare de la MPAA, chiar dacă Legiunea Catolică a Decenței (Catholic Legion of Decency) aproape că îi dăduse un rating care „condamna" filmul. *Lolita* (Stanley Kubrick), despre un bărbat care seduce o minoră, nu ar fi putut fi niciodată difuzat în anii 1930 sau 1940, însă în 1962 a fost aprobat spre difuzare. Codul era în mod evident demodat, iar lumea era pregătită pentru trecerea de la un sistem de cenzură a filmelor la unul de evaluare, instituit de MPAA la jumătatea anilor 1960 (vezi Capitolul 22).

Scanned with OKEN Scanner

NOUA PUTERE A FILMULUI INDIVIDUAL ȘI REVITALIZAREA FORMULEI DE TURNEU

Înainte de 1948, un studio își planifica întregul program de producție pe un an întreg, luând întotdeauna în calcul câteva filme mari care să-i atragă pe exploatanți și să-i determine să achiziționeze drepturile de proiecție pentru producția aferentă întregii stagiuni. După decizia Paramount, fiecare film individual a devenit mai important. Niciun film nu mai putea să-și croiască drumul prin simpla sa includere într-un grupaj de filme mai bune. Până și cel mai ieftin și mai puțin prestigios film scos de un studio trebuia să fie atractiv în sine.

În anii de după război, americanii o duceau bine și aveau de ales între multe forme de divertisment. În 1943, 26 de cenți din fiecare dolar dat pe divertisment erau cheltuiți pe mersul la cinema. Până în 1955, numărul scăzuse la 11 cenți și a continuat să scadă până când s-a stabilizat la 8 cenți în anii 1970. Oamenii nu voiau să dea banii pe bilet decât dacă un film era ceva special, un eveniment. Filmele de mare buget care aveau succes rulau pentru perioade mai lungi, ceea ce făcea să fie nevoie de mai puține filme per total.

Prin urmare, diferențele dintre filmele de serie A și cele de serie B au început să fie tot mai mici. Odată ce Marea Criză Economică s-a încheiat și având în vedere numărul mare de spectatori în anii de imediat după război, cinematografele nu erau obligate să mai ofere proiecții duble de lungmetraje. Filmele de serie B, care asiguraseră, în mod uzual, a doua parte a programului dublu în anii 1930, au devenit nesemnificative pentru marii producători. Proiecțiile duble au continuat, într-o proporție mai mică, până în anii 1960, însă cinematografele care foloseau acest format de programe se bazau, de regulă, pe două filme de serie A difuzate în reluare sau grupau un film de serie A cu unul mai ieftin, adeseori obținut de la un producător britanic sau de la câte un producător american independent. În general, rolul de a face filme mai ieftine a fost preluat de către producătorii independenți care căutau ca filmele lor să ajungă la niște segmente anume de public.

În anii 1950, pentru a conferi un statut aparte celor mai mari producții, distribuitorii au reluat o strategie folosită uneori pentru anumite filme încă din epoca cinematografului mut: turneul (*roadshow*). *Nașterea unei națiuni/ The Birth of a Nation* avusese premiera în cadrul unui turneu în anul 1915. Un film în regim de turneu rula doar într-un singur cinematograf per piață de desfacere, având doar două sau trei proiecții pe zi. Biletele mai scumpe pentru locurile rezervate, disponibile în avans, compensau scăderea numărului de proiecții.

Cele mai atractive filme de turneu se foloseau de regulă de tehnologia ecranului lat (vezi *Ecranul lat*, din acest capitol). Începând cu 1952, filmele Cinerama, cu imaginile lor triple, puteau rula doar într-un număr mic de cinematografe, construite sau refăcute în acest scop. Filmele Todd-AO, cu o lățime de 70 mm, erau proiectate în aproximativ 60 de cinematografe dotate corespunzător, toate în regim de turneu. Copiile de 35 mm erau disponibile pentru celelalte săli cu o întârziere considerabilă. 20th Century-Fox a distribuit, de asemenea, câteva dintre filmele sale Cinemascope în regim de turneu.

Multe astfel de lansări în turneu au fost de mare succes. Michael Todd, la bază un producător de teatru din New York, a cofondat Todd-AO în parteneriat cu Richard Rodgers și cu Oscar Hammerstein. Aceștia au convenit ca spectacolul lor muzical de mare succes de pe Broadway, *Oklahoma!*, să fie adaptat cinematografic prin intermediul noului procedeu; filmul a rulat pentru mai bine de un an în unele locații. Filmele de turneu continuau să fie bazate pe spectacole mari de Broadway și pe bestsellere. În filmul *În jurul pământului în 80 de zile/ Around the World in 80 Days* (1956, Michael Anderson) jucau o mulțime de staruri, iar producția a câștigat mai multe premii Oscar. În perioada restrânsă în care rulau în premieră, astfel de filme dobândeau reputația de evenimente de neratat și erau ulterior reluate în multe săli. Formula turneului a continuat să fie o practică obișnuită de lansare pe tot parcursul anilor 1960 (vezi Capitolul 22).

ASCENSIUNEA PRODUCĂTORILOR INDEPENDENȚI

Creșterea importanței filmelor individuale a mers mână în mână cu creșterea producției independente, o tendință care a luat amploare în anii 1950. O firmă independentă, prin definiție, nu este integrată vertical; nu este deținută de o casă de distribuție și nici nu deține o casă de distribuție. Un producător independent putea fi puternic și de renume, precum David O. Selznick, sau minor și marginal, precum producătorii filmelor *exploitation*, despre care vom discuta în cele ce urmează.

Scanned with OKEN Scanner

Producători independenți *mainstream*: agenții, puterea starurilor și pachetul de negociere

Mulți producători independenți erau antreprenori, iar unele staruri și unii regizori aveau un motiv întemeiat să devină independenți. În anii 1930 și la începutul anilor 1940, studiourile adesea contractau actori de renume pe o durată de șapte ani, iar producătorii îi puteau distribui în câte filme voiau – indiferent dacă aceștia agreau sau nu proiectele. În mod similar, regizorii aveau deseori dispute creative cu studiourile la care lucrau și tânjeau după libertate.

O schimbare radicală, care avea să transforme procesul de producție a filmelor, a început cu ajutorul unei mici agenții de muzică înființate în 1924, Corporația de Muzică a Americii (Music Corporation of America – MCA). În 1936, MCA a angajat un agent de promovare întreprinzător, pe Lew Wasserman, un cinefil care a decis să își extindă serviciile și să reprezinte vedete de cinema. Prima lui clientă a fost temperamentala Bette Davis, care era nemulțumită de situația ei de la Warner Bros. Deși câștigase două premii Oscar în anii 1930, simțea că studioul o distribuia adesea în roluri slabe. În 1942, Wasserman a transformat-o pe Davis în propria ei companie, B.D. Inc. Din acel moment, ea a primit onorariul său obișnuit pentru interpretare, la care se adăugau 35% din profiturile fiecărui film Warner Bros. în care apărea.

În trecut mai existaseră câteva vedete suficient de puternice încât să ceară procente din încasările și profiturile filmelor în care jucau, printre care Mary Pickford în anii 1910 sau Mae West și frații Marx în anii 1930. Însă Wasserman a transformat-o într-o practică relativ obișnuită. A negociat o înțelegere asemănătoare între Errol Flynn și Warner Bros. în anul 1947. Marile studiouri, de altfel, voiau să reducă din costurile neprevăzute prin limitarea numărului de actori pe care-i contractau pe perioade lungi; însă ce nu aveau de gând să facă era să le acorde actorilor onorarii uriașe pentru fiecare film. Alți agenți au adoptat aceeași tactică; spre exemplu, firma William Morris a negociat ca Rita Hayworth să primească 25% din profiturile filmelor în care juca și dreptul de a refuza un scenariu.

Contractul cel mai spectaculos pe care Wasserman l-a negociat a fost cel al lui James Stewart. Ca urmare a unei neînțelegeri cu MGM, Stewart găsise puține oportunități de lucru la Hollywood după război. S-a întors să joace teatru pe Broadway, iar la sfârșitul anilor 1940 s-a bucurat de un mare succes cu comedia fantastică *Harvey*. În 1950, Wasserman i-a convins pe cei de la Universal să producă o adaptare cinematografică după piesă, urmând ca Stewart să-și primească atât onorariul, cât și un procent din profituri. Contractul mai stipula și că Universal trebuia să producă un western regizat de Anthony Mann, *Winchester 73* (1950), pentru care, deși Stewart nu ar fi perceput un onorariu, i-ar fi revenit jumătate din profituri. În mod surprinzător, *Winchester 73* a fost un succes și l-a făcut pe Stewart un om mult mai înstărit.

Prin negocierea acestui contract, Wasserman vindea și drepturile pentru adaptarea piesei *Harvey*. Negocierea dintr-un singur foc atât a drepturilor vedetei, cât și a promovării proiectului echivala cu o „împachetare" în bloc. Abordarea producției ca un pachet unitar, prin care un producător sau un agent trata laolaltă scenariul și artistul, a devenit o practică răspândită în producția filmelor de serie A. De exemplu, *Ferma din Arizona/ The Big Country* a fost făcut în anul 1958, folosind mai mulți clienți de-ai lui Wasserman: regizorul William Wyler și starurile Gregory Peck, Charlton Heston, Carroll Baker și Charles Bickford.

Wasserman a obținut beneficii asemănătoare și pentru Alfred Hitchcock, care a semnat un contract cu agenția MCA la începutul anilor 1950. Wasserman l-a mutat de la Warner Bros. la Paramount, cu o creștere semnificativă a onorariului. Cum MCA producea și programe de televiziune, Wasserman l-a convins pe Hitchcock să prezinte și să regizeze din când în când episoade pentru serialul *Alfred Hitchcock prezintă/ Alfred Hitchcock Presents*. Acesta a devenit cel mai cunoscut regizor al momentului, la nivel mondial. Wasserman a mai negociat ca Hitchcock să primească 10% din încasările brute ale filmului *La nord prin nord-vest/ North by Northwest* (1959). Pentru că directorii studioului erau reticenți să facă *Psycho* (1960), un thriller alb-negru lugubru, Wasserman a făcut aranjamente ca Hitchcock să ajute Paramount să finanțeze filmul în schimbul a 60% din profituri. Succesul fenomenal al lui *Psycho* l-a transformat pe Hitchcock în cel mai bogat regizor de la Hollywood.

După multe astfel de negocieri, unii agenți au ajuns să aibă mai multă putere decât mogulii care fondaseră marile studiouri și care le conduceau. Într-adevăr, MCA a făcut ca Universal, dintr-o companie într-o stare șubredă la începutul anilor 1950, să devină prosperă până la finalul deceniului. Între 1959 și 1962, Wasserman a coordonat achiziția companiei

Scanned with OKEN Scanner

Universal de către MCA, renunțând la componenta de reprezentare artistică a afacerii în așa fel încât să poată conduce studioul.

În anii 1940, alți regizori și vedete au decis să pornească pe cont propriu. După 12 ani de contract la Warner Bros., Humphrey Bogart a înființat compania Santana pentru a-și produce propriile filme. A rezistat șase ani și a produs cinci filme. Puține case mici de producție puteau rezista fie și numai după un singur eșec de *box-office*. Ultimul film produs de Santana, o parodie excentrică de film noir, *Mai tare ca diavolul/ Beat the Devil* (1954), a fost un eșec de *box-office*, iar statutul său ulterior de film cult nu a putut salva compania lui Bogart.

Conflictul lui John Ford cu Darryl F. Zanuck cu privire la capodopera sa western, *Draga mea Clementine/ My Darling Clementine* (1946), l-a făcut pe Ford să reînvie Argosy Pictures, o mică firmă de producție înființată la finalul anilor 1930, pentru a face *Diligența/ Stagecoach* (1939) și *E lung drumul spre casă/ The Long Voyage Home* (1940). În noua sa iterație, Argosy a produs nouă dintre următoarele unsprezece filme ale lui Ford.

Soarta companiei Argosy reflectă dificultățile producției independente. Independenții trebuiau să-și promoveze filmele prin departamentele de distribuție ale Celor Cinci Mari, care supraviețuiseră deciziei Paramount. Filmele produse de Argosy au fost distribuite prin RKO, apoi prin MGM, apoi prin RKO din nou. Ford, în calitate de producător, s-a îndatorat tot mai mult pentru a realiza fiecare film. Atunci când se obțineau profituri, băncile își luau primele partea cuvenită din câștiguri, apoi distribuitorii, iar Argosy rămânea la final. Compania lui Ford era într-o situație gravă în 1952, când a făcut *Omul liniștit/ The Quiet Man*, o poveste nostalgică în Technicolor despre Irlanda. Singura care a acceptat să-l distribuie a fost Republic, o companie mică de filme de serie B, iar *Omul liniștit* a avut un succes comercial remarcabil. Următorul film al lui Ford, comedia de modă veche *Soarele strălucește pentru toată lumea/ The Sun Shines Bright*, a dus Argosy Pictures la faliment.

Alți regizori au reușit să aibă succes pe termen mai lung în producția independentă. După ce a lucrat mai mulți ani la 20th Century-Fox, Otto Preminger a trecut la producția în regim independent, odată cu filmul *Luna e albastră* (1953). A lansat prin Columbia și United Artists adaptări după bestsellere precum *Anatomia unei crime/ Anatomy of a Murder* (1959), *Exodus* (1960) și *Furtună la Washington/ Advise and Consent* (1962). Și starurile reușeau uneori să strângă suficiente fonduri pentru producții epice. Kirk Douglas a produs în 1960 filmul epic *Spartacus*, despre epoca Imperiului Roman, folosind Technicolor și Super Technirama 70.

Foștii moguli puteau deveni și ei producători independenți. Hal Wallis, șeful departamentului de producție de la Warner Bros., a părăsit compania pentru a-și face propriile producții. A încheiat un parteneriat de lungă durată cu Paramount pentru filmele celui mai popular duo al anilor 1950, format din actorul de comedie Jerry Lewis și cântărețul Dean Martin.

Producția independentă genera însă, la rândul ei, nemulțumiri. În cele din urmă, companiile independente trebuiau să colaboreze cu firmele majore de distribuție, care adesea insistau să se implice la nivel creativ în filmele individuale – o situație foarte puțin diferită de condițiile impuse de marile studiouri în anii 1930. În deceniile următoare, prin faptul că agenții influenți au negociat la pachet contractele unor staruri și ale unor regizori de top, implicându-i în proiecte importante, asta a dus uneori la o mai mare libertate de creație (vezi Capitolul 22).

Filmele *exploitation*

De-a lungul anilor 1950, cinematografele care încă propuneau programe duble de lungmetraje aveau nevoie de filme care să atragă atenția și să fie necostisitoare. Cererea a fost satisfăcută de companiile independente care produceau filme ieftine. În absența unor staruri sau a unor realizatori importanți, aceste filme făceau bani din subiecte de actualitate sau senzaționale care puteau fi „exploatate". Filmele *exploitation* existaseră din timpul Primului Război Mondial, dar în anii 1950 au devenit mai importante. Exploatanții, liberi să închirieze filme de oriunde, au descoperit că producțiile cu bugete mici puteau genera un profit mai consistent decât filmele marilor studiouri, care-i obligau să le plătească procente mari din încasările de *box-office*.

Companiile de filme *exploitation* lansau multe filme horror ieftine, filme SF și filme erotice. Cele mai bizare dintre acestea au fost cele scrise și regizate de Edward D. Wood. *Glen sau Glenda/ Glen or Glenda (aka I Changed My Sex,* 1953) era un „documentar" despre transvestism narat de Bela Lugosi. *Planul 9 din spațiul extraterestru/ Plan 9 from Outer Space* (1959), o poveste științifico-fantastică despre o invazie extraterestră, a fost filmat într-un apartament a cărui bucătărie servea drept cabina de pilotaj a unui avion. Lugosi a murit în

Scanned with OKEN Scanner

timpul filmării și a fost dublat de un chiropractician care abia dacă îi semăna. Ignorate sau luate în derâdere la momentul premierei, producțiile lui Wood au devenit filme cult clasice în deceniile ulterioare.

American International Pictures (AIP) realiza produse *exploitation* mai sofisticate. Filmele AIP țineau spre ceea ce directorul companiei Sam Arkoff numea „adolescentul care mestecă gumă, înfulecă hamburgeri și abia așteaptă să iasă în oraș vineri și sâmbătă noaptea".* Filmate într-o săptămână sau două cu echipe și distribuții formate din tineri, filmele AIP exploatau apetitul liceenilor pentru horror (*Am fost un Frankenstein adolescent/ I Was a Teenage Frankenstein*, 1957), infracțiuni (*Vitezomana/ Hot Rod Girl*, 1956), science-fiction (*A cucerit lumea/ It Conquered the World*, 1956) și muzică (*Shake, Rattle & Rock!*, 1956). Pe măsură ce AIP s-a dezvoltat, a investit în producții mai mari, precum musicalurile care se desfășoară pe plajă (*Petrecere pe plaja culturiștilor/ Muscle Beach Party*, 1964) și o serie horror adaptată după Edgar Allan Poe, începând cu *Casa Usher/ House of Usher* (1960).

Roger Corman și-a produs primul film *exploitation* (*Monstrul de pe fundul oceanului/ The Monster from the Ocean Floor*, 1954) cheltuind 12 000 de dolari. În scurt timp, Corman regiza între cinci și opt filme pe an, majoritatea pentru AIP. Acestea aveau un ritm alert, umor cu subînțeles și efecte speciale de bâlci, printre care monștri care păreau construiți din materiale rămase de la instalatori și resturi de mâncare congelate (**fig. 15.9**). Conform lui Corman, acesta a filmat trei comedii negre – *Un hârdău de sânge/ A Bucket of Blood*, *Micul magazin al ororilor/ Little Shop of Horrors* și *Creatura din Marea Bântuită/ Creature from the Haunted Sea* (toate din anul 1960) – în două săptămâni, cheltuind mai puțin de 100 000 de dolari, într-o perioadă în care un film obișnuit de studio costa un milion de dolari. Seria de adaptări a lui Corman după Poe a fost apreciată de unii critici pentru folosirea creativă a eclerajului și a culorilor, însă motivul pentru care filmele continuau să fie populare printre adolescenți se datora interpretărilor flamboaiante ale lui Vincent Price.

Constrânse să lucreze cu bugete extrem de limitate, AIP și alte companii de filme *exploitation* au devenit pioniere în folosirea unor tehnici eficiente de promovare. AIP adesea concepea titlul filmului, grafica afișului și campania de promovare; le testa pe spectatori și exploatanți; și abia apoi se trecea la scrierea scenariului. Deși marii distribuitori aderau la sistemul de lansare selectivă a unui film în primul tur de proiecții, companiile independente practicau adeseori programarea până la saturație (fenomenul de *saturation booking*, care implica lansarea simultană a unui film în mai multe cinematografe). Independenții se promovau la televizor, lansau filme în timpul verii (considerat anterior un anotimp mai puțin lucrativ) și foloseau *drive-in*-urile ca locații pentru premiere. Toate aceste inovații au ajuns să fie adoptate și de către Cele Cinci Mari.

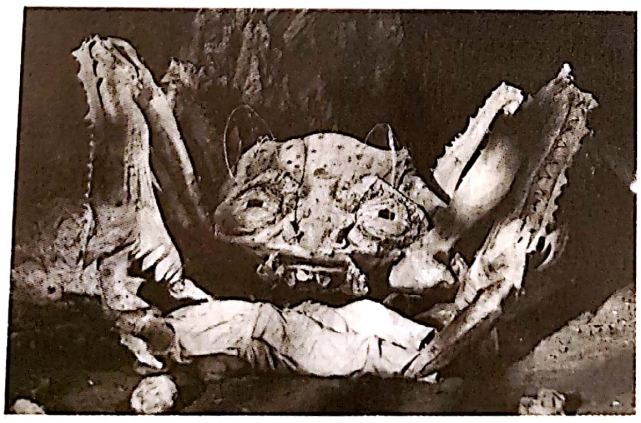
Piața de desfacere a filmelor *exploitation* a îmbrățișat multe genuri cinematografice. William Castle a urmat formula AIP pentru filmul horror cu adolescenți, dar a adăugat câteva artificii, precum scheletele care săreau din pereții cinematografelor și dansau deasupra publicului (*Casa de pe dealul bântuit/ The House on Haunted Hill*, 1958) sau scaunele conectate la curent care le provocau spectatorilor mici șocuri electrice (*Furnicătorul/ The Tingler*, 1959).

Independenții marginalizați

Uneori, producțiile independente își asumau o poziție politică. *Sarea pământului/ Salt of the Earth* (1954), al lui Herbert Biberman, continua tradiția cinematografului de stânga din anii 1930 prin felul în care reprezenta greva unor mineri din New Mexico. Mai mulți cineaști de pe lista neagră au luat parte la filmarea grevei, inclusiv câțiva dintre Cei Zece de la Hollywood, însă majoritatea rolurilor erau interpretate de către mineri și sindicaliști. Atmosfera ostilă din anii anticomuniști a îngreunat producția, iar uniunea proiecționiștilor a blocat difuzarea filmului în săli.

„Școala de la New York" de regizori independenți era mai puțin radicală din punct de vedere politic.

* Sam Arkoff și Richard Trubo, *Flying through Hollywood by the Seat of My Pants* (New York: Birch Lane, 1992), p. 4.



15.9. O imagine de promovare din filmul lui Corman *Atacul monștrilor-crabi/ Attack of the Crab Monsters* (1956).

Scanned with OKEN Scanner

Morris Engel a realizat cu o cameră portabilă și sunet în postsincron *Micul fugar/ The Little Fugitive* (1953). Pentru următoarele sale lungmetraje independente, *Iubiți și acadele/ Lovers and Lollipops* (1955) și *Nunți și bebeluși/ Weddings and Babies* (1958), Engel a folosit o cameră compactă de 35 mm și sunet în priză directă, într-o manieră care anticipa documentarul *direct cinema* (vezi *Direct cinema*, din Capitolul 21). Lionel Rogosin a îmbinat drama și realismul documentar în *Pe Bowery/ On the Bowery* (1956) și *Întoarce-te, Africa/ Come Back, Africa* (1958).

CINEMATOGRAFIA HOLLYWOODIANĂ CLASICĂ: O TRADIȚIE CARE CONTINUĂ

Chiar dacă baza comercială a cinematografiei hollywoodiene începuse să se fisureze, stilul clasic a rămas un model narativ important. În plus, a trecut prin câteva schimbări importante în deceniile de după război.

Complexitate și realism în povestire

La începutul anilor 1940, Hollywoodul a început să exploreze niște direcții narative neobișnuite. *Cetățeanul Kane/ Citizen Kane* (1941), cu structura sa complexă de flashbackuri, este exemplul cel mai evident, dar și *Dublă recompensă/ Double Indemnity* (1944) și alte filme noir timpurii au jucat, de asemenea, un rol marcant. În același timp, scenariștii și regizorii au experimentat cu tehnici narative subiective, ca în *Kitty Foyle* (1940) sau *Lydia* (1941).

Multe dintre aceste mecanisme fuseseră folosite în epoca mută, însă Hollywoodul a renunțat la cele mai multe dintre ele odată cu apariția sonorului. Cineaștii anilor 1930 preferau prezentarea obiectivă și liniară, susținută prin muzică și dialog extrem de alert. Însă, în anii 1940, Hollywoodul a revenit la intrigi cu planuri temporale alternante și la examinarea minții personajelor, beneficiind acum și de o utilizare sofisticată a sunetului. Comentariile din *voice-over* puteau acompania momentele de flashback și oferi acces la gândurile personajelor, în timp ce muzica distorsionată și efectele sonore puteau să accentueze visele și halucinațiile acestora.

Cineaștii de după război au consolidat aceste încercări. Flashbackul, tratat ca amintirea sau confesiunea unui personaj, a căpătat o nouă complexitate. În *Scrisoare către trei soții/ A Letter to Three Wives* (1949, Joseph L. Mankiewicz), fiecare protagonistă este forțată să-și amintească evenimente importante din timpul mariajului. Melodrama *Medalionul/ The Locket* (1946, John Brahm), în care un soț încearcă să afle trecutul soției sale, conține un flashback într-un flashback într-un flashback. Existau flashbackuri false, ca în *Omul fără uniformă/ Crossfire* (1947, Edward Dmytryk), și flashbackuri care reluau evenimente-cheie adăugând noi informații, ca în *Mildred Pierce* (1945, Michael Curtiz) sau în *Contesa desculță/ The Barefoot Contessa* (1954, Joseph L. Mankiewicz).

Tot mai mulți cineaști au încercat să-i transpună pe spectatori în locul personajelor. Primele câteva secvențe din *Pasaj întunecat/ Dark Passage* (1947, Delmer Daves) sunt prezentate prin ochii protagonistului. În *Piața mahmurelii/ Hangover Square* (1947, John Brahms), muzica disonantă sugerează fantezia bolnavă a unui criminal în serie, în vreme ce *Posedata/ Possessed* (1947, Curtis Bernhardt) redă agravarea nebuniei unei femei prin sunete exagerate. În cea mai mare parte a filmului *Femeia din lac/ The Lady in the Lake* (1947), acțiunea este ilustrată vizual din perspectiva detectivului Philip Marlowe. Personajele par să lovească sau să sărute aparatul de filmat, iar în timpul investigației Marlowe se poate zări doar pentru o clipă într-o oglindă (**fig. 15.10**). Astfel de filme se bazează pe tehnici de cameră și de mizanscenă introduse de mișcarea impresionismului francez și de expresionismul german.

Cele mai multe dintre aceste inovații nu amenințau premisele cinematografului narativ clasic. Schemele temporale alambicate și închipuirile tulburătoare erau, de regulă, clarificate și ancorate într-o diegeză

15.10. *Femeia din lac*: imaginea „noastră" în oglindă și un unghi subiectiv.

Scanned with OKEN Scanner

coerentă. Și pentru că majoritatea acestor experimente implicau mistere, intrigile se bazau pe convenții ale genului filmelor cu detectivi. Însă câteva filme, cum ar fi *Urmărirea/ The Chase* (1946, Arthur Ripley) și *Vina lui Janet Ames/ The Guilt of Janet Ames* (1946, Henry Levin), au dus folosirea subiectivității și a flashbackurilor atât de departe încât deveniseră greu de urmărit.

În vreme ce unii regizori explorau strategii complexe de a spune povești, alții îmbrățișau un realism fără precedent la nivelul locațiilor, al eclerajului și al narațiunii. Tendința de a filma în locație, apărută în timpul războiului, când guvernul a plafonat bugetele alocate pentru construcția decorurilor, a continuat. Filmul semi-documentar, de regulă o investigație polițistă sau o poveste despre o crimă, înscena o narațiune ficțională în locații preexistente și era deseori turnat cu echipament ușor, brevetat în timpul războiului. De exemplu, *Strada Madeleine nr. 13/ 13 Rue Madeleine* (1947, Henry Hathaway) și *Orașul fără mască/ The Naked City* (1948, Jules Dassin) foloseau lămpi portabile cu incandescență cu ciclu de regenerare (*photo-floods*) pentru a eclera spațiile interioare de filmare. *Hoțul/ The Thief* (1952, Russell Rouse) a fost filmat în Washington, DC și în New York, adesea cu camera ascunsă; unul dintre cadre, filmat cu camera pe un cărucior, era un cadru de urmărire care se derula de-a lungul a cinci străzi. Astfel de filme, bazate pe evenimente reale, conțineau în mod frecvent comentarii „lătrate" din *voice-over* care evocau documentarele de război și transmisiunile radio.

Un singur film putea avea atât o narațiune complexă cu flashbackuri, cât și o atmosferă semi-documentară. *Bulevardul amurgului/ Sunset Blvd.* (1950, Billy Wilder), care se bazează pe amintiri povestite de către un bărbat mort, folosește locații reale de la Hollywood (**fig. 15.11**). Unul dintre cele mai elaborate exemple de artificiu din filmul semi-documentar este *Jaf la hipodrom/ The Killing* (1956), al lui Stanley Kubrick. Mai mulți bărbați comit un jaf precis cronometrat la un hipodrom. Kubrick filmează pista și cursele ca și când ar fi actualități, iar în multe secvențe folosește vocea austeră și omniscientă a unui comentator pentru a indica ziua și ora. Însă *Jaf la hipodrom* manipulează timpul într-o manieră complexă. Vedem o parte din jaf, iar apoi filmul sare înapoi pentru a ne arăta evenimentele care au condus la acel moment. Cum filmul urmărește fire diferite ale acțiunii, evenimentele sunt prezentate de mai multe ori – o inovație pe care cineaștii anilor 1990 aveau să o ducă la următorul nivel.

Schimbări stilistice

Cetățeanul Kane a învestit cu un suflu nou cadrele lungi și construcțiile vizuale în profunzimea compoziției (vezi *Stiluri de imagine,* din Capitolul 10), iar aceste tehnici, adoptate în timpul războiului, au devenit și mai populare spre sfârșitul anilor 1940 și la începutul anilor 1950. Secvențele puteau fi acum filmate într-un singur cadru (așa-numitul plan-secvență sau cadru-secvență; **fig. 15.12–15.17**). Cadrul larg conținea adesea mișcări de cameră foarte fluide, facilitate de noile cărucioare dolie, care puteau mișca cu ușurință camera în orice direcție. În plus, profunzimea mare a câmpului de claritate, ce fusese marca Welles-Toland, era acum imitată la scară largă (**fig. 15.18**).

Multe dintre aceste inovații au fost asociate cu filmul noir, stilul „întunecat" care a înflorit până la finalul anilor 1950. Directorii de imagine aventuroși au împins eclerajul *chiaroscuro* la extrem (**fig. 15.19**). Filmele noir au devenit tot mai baroce, cu compoziții înclinate (*dutch angles*) și planuri care generau dezordine vizuală (**fig. 15.20**). Aceste schimbări stilistice erau suficient de vizibile încât să fie satirizate. *Susan a dormit aici/ Susan Slept Here* (1954, Frank Tashlin) ia în derâdere folosirea flashbackurilor prin faptul că este narat de către o statuetă Oscar. Baletul „Vânătorii de fete" din musicalul *Orchestra ambulantă/ The Band Wagon* (1953, Vincente Minnelli) parodiază, de asemenea, excesele filmului noir.

În cazul dramelor în alb-negru, schemele cu stil de iluminare în cheie joasă au continuat să fie utilizate și într-o bună parte din anii 1960, însă filmele din alte genuri aveau aspectul mai luminos al stilului de ecleraj în cheie înaltă, care fusese consacrat în anii 1930 (**fig. 15.21**). Majoritatea melodramelor, musicalurilor și a comediilor din anii 1950 evitau eclerajul *chiaroscuro*. Imaginea cu o profunzime mare a câmpului de claritate a continuat să fie utilizată îndelung și în anii 1960 în filmele alb-negru, în timp ce filmele color promovau de obicei imagini cu o profunzime mică. Pentru ceva vreme, profunzimea de câmp ostentativă, precum cea wellesiană, s-a dovedit dificil de obținut cu lentilele anamorfice CinemaScope.

Noi variațiuni ale unor genuri vechi

Pe fondul unei concurențe financiare mai acerbe în industria de divertisment, marile companii au dat un nou luciu aproape tuturor genurilor cinematografice. Cum studiourile au redus numărul de producții, fiecare

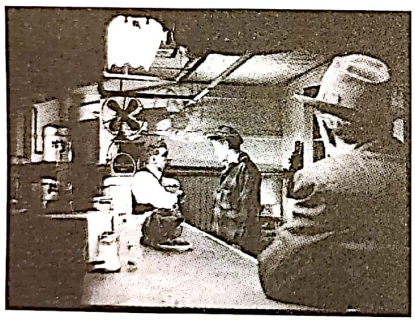
Scanned with OKEN Scanner

film trebuia, așadar, să iasă în evidență. Conducerea creștea valoarea producției filmelor prin contractarea unor staruri mai mari, prin decoruri și costume opulente, prin utilizarea resurselor cromatice și a tehnologiei ecranului lat. Chiar și genurile minore au avut de câștigat de pe urma eforturilor de a transforma niște scenarii de serie B în filme de serie A.

Filmul western Filmul western de după război a trecut în categoria „filmelor mari" odată cu producția lui David O. Selznick, *Duel sub soare/ Duel in the Sun* (1945). King Vidor fusese concediat în timpul producției de la această saga încărcată de pasiune și filmată în Technicolor, înainte ca alți câțiva regizori să o finalizeze. Distribuit în regim de turneu, westernul a obținut încasări mari și a deschis calea pentru *Râul roșu/ Red River* (1948, Howard Hawks), *Shane* (1953, George Stevens), *Ferma din Arizona* (1958, William Wyler) și pentru alte „supra-westernuri".

Westernurile cu bugete mai modeste s-au bucurat și ele de o creștere în ceea ce privește calitatea producției, maturitatea și repertoriul de regizori și vedete, precum și de o nouă complexitate narativă și tematică. Genul i-a ajutat pe John Wayne și pe James Stewart să-și consolideze reputațiile după război. Imaginea color a sporit efectul peisajului maiestuos din *Urmărirea/ The Naked Spur* (1953, Anthony Mann) și al culorilor vibrante ale costumelor din *Rio Bravo* (1959), al lui Howard Hawks (**fig. color 15.6**). În același timp, aceste filme erau traversate de tensiuni sociale și psihologice. Un western putea fi liberal (*Săgeata ruptă/ Broken Arrow*, 1950, Delmer Daves), patriarhal (*Râul roșu* sau *Pistolarul/ The Gunfighter*, 1950, Henry King), orientat către tineri (*Pistolarul stângaci/ The Left-Handed Gun*, 1958, Arthur Penn)

15.11. *Bulevardul amurgului*: În timp ce bărbatul povestește din *off* cum a murit, un cadru subacvatic frapant arată poliția investigând la piscină.

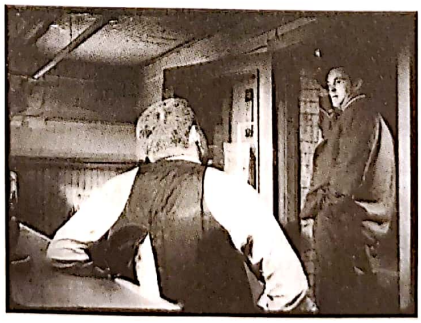


15.12. În *Jungla de asfalt/ The Asphalt Jungle* (1950), o secvență de trei minute filmată cu mișcare în adâncime înlocuiește decupajul tradițional. Într-o compoziție cu o profunzime mare de câmp, șoferul de camion se ceartă cu Gus, proprietarul localului.

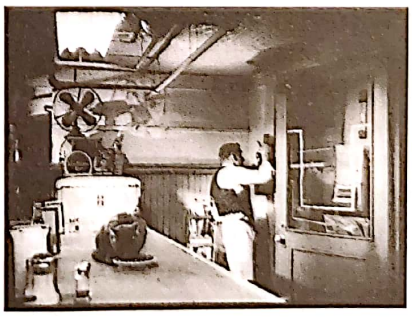
15.13. Gus îl îmbrâncește pe ușă…

15.14. … și continuă să îl admonesteze…

15.15. … înainte să vină în prim-plan ca să îl sfătuiască pe Dix să se întindă.



15.16. Dix pleacă…

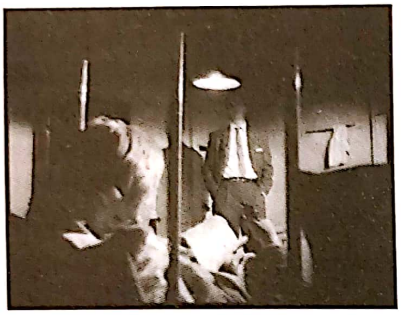


15.17. … și Gus merge în spate ca să dea un telefon.

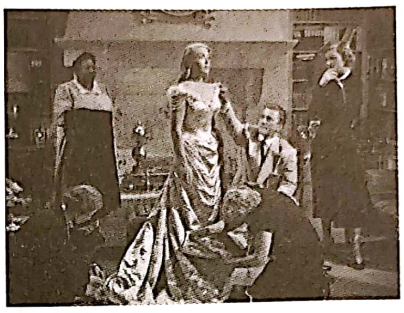
Scanned with OKEN Scanner

15.18. Profunzimea mare de câmp scoate în evidență un băiat obsedat de arme în *Arma nebună/ Gun Crazy* (1949).

15.19. Eclerajul în cheie joasă al directorului de imagine John Alton era specific filmului noir (*T-Men*, 1948).



15.20. *Sărută-mă mortal* (1955): un cadru foarte încărcat care are în centru un act violent.



15.21. Ecleraj în cheie înaltă în *Urâtul și frumosul/ The Bad and the Beautiful* (1952).

sau psihologic (seria produsă de compania Ranown, regizată de Budd Boetticher; *Tovarăși de moarte/ The Deadly Companions*, 1961, Sam Peckinpah).

În timp ce filmul tipic de serie B dura între 60 și 70 de minute, *Duel sub soare* ținea 130 de minute, *Râul roșu*, 133 de minute, iar *Shane*, 118 minute. Până și westernurile de-o întindere epică mai redusă tindeau să aibă o durată mai lungă; povestea fascinant de întortocheată din *Rio Bravo* umplea 141 de minute. În mod limpede, astfel de filme nu mai erau gândite să asigure a doua jumătate a unei proiecții duble, ci erau atracția principală.

Melodrama Cantitatea mai mare de resurse investite în calitatea producției a făcut ca și melodrama să atingă noi culmi. La Universal, producătorul Ross Hunter se specializase în *filme pentru femei* (*women's pictures*), iar reînnoirea genului la care acesta spera depindea de Douglas Sirk. Sirk era un emigrant (vezi *Divertismentul popular*, din Capitolul 12) care făcuse filme antinaziste și filme noir în anii 1940. Lucrând cu directorul de imagine Russell Metty, Sirk ilumina decorurile somptuoase de la Universal într-o cheie joasă, melancolică și sinistră. Dramele bărbaților impotenți psihologic și ale femeilor care sufereau cu demnitate (*Magnifica obsesie/ Magnificent Obsession*, 1954; *Tot ce îngăduie cerul/ All That Heaven Allows*, 1955; *Ca frunzele-n vânt/ Written on the Wind*, 1956; *Mirajul vieții/ Imitation of Life*, 1959) se derulau în palete cromatice expresioniste și în fața unor oglinzi care îi înfățișau de-o manieră necruțătoare (**fig. color 15.7, 15.8**). Criticii din deceniile ulterioare au considerat că stilul lui Sirk submina psihologia populară din scenarii și finalurile fericite simpliste.

Musicalul Niciun gen nu a beneficiat mai mult de mărirea bugetului ca musicalul, considerat unul dintre cele mai longevive producții ale Hollywoodului. Fiecare studio a făcut musicaluri, dar deceniul de după război a fost dominat de MGM. Cele trei departamente de producție ale studioului au pus în scenă de toate, de la filme biografice în stil de operă până la feerii acvatice cu Esther Williams. Musicalurile de culise, precum *Familia Barkley de pe Broadway/ The Barkleys of Broadway* (1949, Charles Walters), erau contrabalansate de cele cu muzică folk, ca *Teatrul plutitor/ Show Boat* (1951, George Sidney). Adaptările după succese de Broadway (de exemplu, *Sărută-mă, Kate*, 1953) aveau scenarii originale (de exemplu, *Șapte mirese pentru șapte frați/ Seven Brides for Seven Brothers*, 1954, Stanley Donen). Un film putea fi construit în jurul unei serii de hituri din întreaga carieră a unei singure echipe formate din textier și compozitor. *Orchestra ambulantă*, de pildă, era bazat pe cântecele lui Howard Dietz și Arthur Schwartz.

Cel mai apreciat departament de musical de la MGM era supervizat de Arthur Freed, un producător de top care își câștigase reputația lucrând la *Vrăjitorul din Oz/ The Wizard of Oz*. Departamentul lui Freed îi punea în valoare pe cei mai buni artiști – Judy Garland, Fred Astaire, Vera-Ellen, Ann Miller și, deasupra tuturor, pe Gene Kelly, dansatorul zvelt, cu zâmbet larg,

Scanned with OKEN Scanner

care a introdus coregrafia atletică modernă în producțiile celor de la MGM. *În oraș/ On the Town* (1949, coregizat de Kelly și Stanley Donen), povestea frenetică a trei marinari aflați într-o permisie de o zi în Manhattan, nu era primul film care să monteze ariile de dans în locații, dar coregrafia și decupajul i-au conferit o energie urbană tumultuoasă (**fig. color 15.9**). În *Brigadoon* (1954, Vincente Minnelli) și în *Vreme bună/ It's Always Fair Weather* (1955, Kelly și Donen), Kelly a transformat musicalul într-un comentariu acid asupra frustrării masculine din America postbelică.

Mult mai lejer era *Cântând în ploaie/ Singin' in the Rain* (1952, Kelly și Donen), considerat unul dintre cele mai reușite musicaluri din epocă. Plasat în perioada tranziției la cinematograful sonor, filmul ridiculizează prețiozitatea hollywoodiană și, în același timp, satirizează stilul musicalurilor timpurii, creând gaguri legate de desincronizarea sunetului. Filmul include segmentul de gimnastică „Fă-i să râdă"/ „Make 'Em Laugh", al lui Donald O'Connor, numărul „Singin' in the Rain", al lui Kelly, care îmbină cadre fluide de macara și o coregrafie agilă cu băltoace și umbrele, și feeria „Melodie de pe Broadway"/ „Broadway Melody", un omagiu adus musicalurilor timpurii de la MGM.

Deși MGM a continuat să producă musicaluri remarcabile și după jumătatea anilor 1950, compania nu mai domina piața. *Băieți și fete/ Guys and Dolls* (1955, Joseph L. Mankiewicz), produs de Goldwyn, *Mutră nostimă/ Funny Face* (1957, Stanley Donen), produs de Paramount, *Poveste din cartierul de vest/ West Side Story* (1961, Robert Wise și Jerome Robbins), produs de United Artists, *La revedere, Birdie/ Bye Bye Birdie* (1963, George Sidney), produs de Columbia, și aventurile animate de la Disney au făcut ca „musicalul de mare amploare" să fie un succes sigur de *box-office*. 20th Century-Fox și-a elaborat mai multe musicaluri de turneu pornind de la succese de Broadway – *Regele și cu mine/ The King and I* (1956, Walter Lang), *Caruselul/ Carousel* (1956, Henry King) și *Aventuri în Pacific/ South Pacific* (1958, Joshua Logan), urmate câțiva ani mai târziu de cel mai mare *blockbuster* dintre toate, *Sunetul muzicii/ The Sound of Music* (1956, Robert Wise). Warner Bros. a contribuit la dezvoltarea genului prin filme ca *S-a născut o stea/ A Star is Born* (1954), al lui George Cukor, și prin filme cu Doris Day precum *Petrecere în pijama/ The Pajama Game* (1957, George Abbott & Stanley Donen), înainte să domine anii 1960 cu *Muzicianul/ The Music Man* (1962), *My Fair Lady* (1964) și *Camelot* (1967).

Muzica rock'n'roll a adus un nou dinamism musicalului de după război. *Rock non-stop/ Rock around the Clock* (1956) este filmul în care această schimbare se simte pentru prima dată, urmând ca, imediat după, atât Cele Cinci Mari, cât și companiile independente să încerce să-i atragă pe adolescenții care cumpărau discuri. În *Iubește-mă tandru/ Love Me Tender* (1956), Elvis Presley a promovat o imagine destul de sterilă a fenomenului rock'n'roll; ceea ce a continuat să facă în peste 30 de musicaluri în următorii 12 ani. Genul a fost ridiculizat în *Fata nu se poate abține/ The Girl Can't Help It* (1956), al lui Frank Tashlin, care, în ciuda acestui fapt, a reușit să includă cântece aparținând unor formații populare.

Epopeea istorică Westernurile, melodramele și musicalurile fuseseră genuri importante de câteva decenii, dar inflația aferentă costurilor de producție și parierea pe filme de mare amploare au făcut ca un nou gen cinematografic să iasă în evidență. Spectacolul alegoric biblic se dovedise lucrativ în mâinile lui Cecil B. DeMille în anii 1920 și 1930, motiv pentru care acesta l-a reînviat în *Samson și Dalila/ Samson and Delilah*, filmul cu cele mai mari încasări ale anului 1949. Încasările excepționale ale filmelor *Quo Vadis?* (Mervyn LeRoy) și *David și Batșeba/ David and Bathsheba* (Henry King) au dus la începutul unui val de spectacole istorice. Nevoia genului de a etala mulțimi, bătălii colosale și decoruri grandioase îl făcea să fie foarte potrivit pentru sistemele care utilizau ecranul lat, așa că *Tunica*, continuarea sa, *Demetrius și gladiatorii/ Demetrius and the Gladiators* (1954, Delmer Daves) și *Spartacus* (1960) se foloseau, toate, de noua tehnologie.

„Cei care văd acest film produs și regizat de CECIL B. DEMILLE vor face un pelerinaj pășind pe același pământ pe care a pășit Moise în urmă cu mai bine de 3 000 de ani." Astfel începe filmul *Cele zece porunci/ The Ten Commandments* (1956), una dintre epopeile biblice cele mai de succes din toate timpurile. (Genericul îl creditează pe Moise ca fiind abia al doilea cap de afiș.) Filmul a folosit 25 000 de figuranți și a costat peste 13 milioane de dolari, o sumă uluitoare la acea vreme. În ciuda efectelor speciale ambițioase, precum despărțirea Mării Roșii, regia lui DeMille revenea adesea la amplasarea actorilor pe orizontală din filmele sale din anii 1930 (**fig. color 15.10**). *Ben-Hur* (1959), al lui William Wyler, s-a dovedit un *blockbuster* biblic cu un succes de casă la fel de mare.

Epopeile istorice au tratat aproape fiecare perioadă. Unele erau spectacole alegorice egiptene (*Egipteanul/*

Scanned with OKEN Scanner

The Egyptian, 1954, Michael Curtiz; *Ținutul faraonilor/ Land of the Pharaohs*, 1955, Howard Hawks), altele prezentau aventuri cavalerești (*Ivanhoe*, 1952; *Cavalerii mesei rotunde/ Knights of the Round Table*, 1953) sau fresce de război (*Război și pace/ War and Peace*, 1956, King Vidor; *Podul de pe râul Kwai/ The Bridge on the River Kwai*, 1957, David Lean). Majoritatea aduceau publicul în săli, dar pentru că bugetele erau depășite în timpul producției, unele dintre ele s-au dovedit, în cele din urmă, neprofitabile.

Rafinarea genurilor În virtutea noului angajament de a face filme mari, un alt gen cinematografic a fost resuscitat. Având în vedere că tot mai mulți cititori îmbrățișaseră literatura științifico-fantastică după război, producătorul George Pal a demonstrat că era nucleară oferea o piață și pentru filmele SF. Succesul filmului său *Destinație Luna/ Destination Moon* (1950) a făcut ca Paramount să finanțeze *Când lumile se ciocnesc/ When Worlds Collide* (1951), precum și alte două producții prestigioase bazate pe texte de H.G. Wells, *Războiul lumilor/ The War of the Worlds* (1953) și *Mașina timpului/ The Time Machine* (1960). Folosindu-se de culoare și de efecte speciale sofisticate, filmele lui Pal au contribuit la elevarea genului SF la un statut mai respectabil. *Planeta interzisă/ Forbidden Planet* (1956), filmat în CinemaScope, cu muzică electronică, un „monstru din Id" și o poveste bazată pe *Furtuna/ The Tempest*, a fost o încercare ceva mai forțată de a conferi demnitate genului. Primul lungmetraj în CinemaScope de la Disney, *20 000 de leghe sub mări/ 20,000 Leagues under the Sea* (1954), și animațiile *stop-motion* minuțioase ale lui Ray Harryhausen (de exemplu, *A șaptea călătorie a lui Sinbad/ The 7th Voyage of Sinbad*, 1958) au ajutat la renașterea filmului fantastic.

Filmele science-fiction și horror mai puțin costisitoare reprezentau tehnologia într-o luptă cu natura necunoscută. În *Creatura din altă lume/ The Thing* (1951), câțiva oameni de știință și niște soldați descoperă un extraterestru monstruos în pustietatea arctică. În *Invazia jefuitorilor de trupuri/ Invasion of the Body Snatchers* (1956), un oraș oarecare este invadat de nave spațiale care clonează locuitorii și îi înlocuiesc cu cópii lipsite de sentimente (**fig. 15.22**). La polul opus față de aceste fantezii paranoide erau filmele pacifiste, ca, de pildă, *Ziua în care pământul se opri/ The Day the Earth Stood Still*, în care un extraterestru le cere pământenilor să renunțe la război. Efectele speciale dominau filmele care înfățișau știința într-o lumină excentrică sau experimentele ratate, cum ar fi *Musca/ The Fly* (1958) sau *Omul care se micșorează/ The Incredible Shrinking Man* (1957). Astfel de filme erau adesea interpretate drept critici la adresa politicii Războiului Rece sau a efectului coșmaresc al radiației nucleare.

Pentru a putea concura cu noul nivel al cheltuielilor, filmele cu buget mic trebuiau să vină cu niște atuuri specifice. Filmul polițist, de exemplu, a devenit mai violent. Un film noir amenințător precum *Din trecut/ Out of the Past* (1947) părea cuminte prin comparație cu sadismul din *Marea lovitură/ The Big Heat* (1953) sau din *Sărută-mă mortal/ Kiss Me Deadly* (1955) sau cu brutalitatea unui delincvent care urmărește o fetiță în *Lumea de dincolo: SUA / Underworld USA* (1961).

Deja la începutul anilor 1960, un film de gen era fie un *blockbuster* luxuriant, fie o încercare îndoielnică și sărăcăcioasă. Faptul că un regizor de talia lui Hitchcock a făcut thrillerul alb-negru *Psycho* (1960) fără să apeleze la mari staruri și cu un buget de film de serie B a dus la începutul unui val de filme de tip *grand guignol* (spre exemplu, *Ce s-a întâmplat cu Baby Jane/ What Ever Happened to Baby Jane?*, 1962), care a continuat în următoarele decenii. După 15 ani în care au refasonat rețetele filmelor de gen, cineaști de vârf s-au apucat să le murdărească.

15.22. În *Invazia jefuitorilor de trupuri*, Don Siegel construiește o compoziție în adâncime ca să putem vedea în primul plan cum persoana din cocon se trezește înainte ca personajele slăbite să o remarce.

Scanned with OKEN Scanner

REGIZORI IMPORTANȚI: MAI MULTE GENERAȚII

După război, unii regizori importanți au încetat să mai lucreze sau și-au pierdut elanul. Ernst Lubitsch a murit în 1947. Josef von Sternberg, care plecase de la Paramount la mijlocul anilor 1930 și care a lucrat sporadic în anii 1940, și-a încheiat cariera cu două filme produse de Howard Hughes și cu *Anatahan/ The Saga of Anatahan* (1953), o coproducție Japonia-SUA, care evoca aceeași atmosferă încețoșată a operelor sale de dinainte de război. Frank Capra a făcut *Viața e minunată/ It's a Wonderful Life* (1946), un amestec de comedie banală și melodramă uimitor de sumbră, însă puținele filme pe care le-a făcut ulterior nu au avut prea multă importanță.

Dictatorul/ The Great Dictator fusese cântecul de lebădă al Vagabondului lui Charles Chaplin. Experimentele lui cu alte personaje, cuplate cu controversele pe marginea convingerilor sale politice și a vieții personale, au făcut ca popularitatea lui Chaplin să se prăbușească. *Domnul Verdoux/ Monsieur Verdoux* (1947) era despre un gentilom tăcut care-și omoară nevestele; *Luminile rampei/ Limelight* (1952) era un omagiu adus teatrului comic. Amenințat cu persecuția politică în Statele Unite, Chaplin s-a stabilit în Elveția. *Un rege la New York/ A King in New York* (1957) satiriza politica americană, în vreme ce *Contesa din Hong Kong/ A Countess from Hong Kong* (1967) își lua la revedere de la comedia urbană din *Parizianca/ A Woman in Paris*.

Veteranii epocii studiourilor

Însă, în ansamblu, au existat câțiva regizori veterani care au continuat să joace roluri centrale în perioada de după război. Cecil B. DeMille, Clarence Brown, Henry King, George Marshall și alții care începuseră să regizeze în timpul Primului Război Mondial au rămas activi în anii 1950 și chiar și în anii 1960. Raoul Walsh, spre exemplu, a realizat filme de acțiune masculine, iar filmele *Pământ din Colorado/ Colorado Territory* și *Granița Californiei/ White Heat* (ambele lansate în 1949) rămân niște modele ale eficienței sistematice și subestimate ale clasicismului hollywoodian.

John Ford a continuat să iasă în evidență. *Omul liniștit* (1952), un amestec de comedie și dramă, filmat în Technicolor în Irlanda, i-a conferit finanțatorului său, compania de serie B Republic, o nouă credibilitate. Imaginea impecabilă filmată în locație, jocul dintre romantismul pătimaș și comedia înflăcărată, precum și epilogul optimist, în care actorii salută publicul, au făcut din *Omul liniștit* unul dintre cele mai perene filme ale lui Ford, o împlinire utopică a dorului de casă nostalgic care străbate *Casa din vale/ How Green Was My Valley*.

Majoritatea operelor lui Ford de după război rămân în zona westernului. *Draga mea Clementine* (1946) este o odă adusă vieții de frontieră, îmbogățită de mizanscena în profunzimea compoziției și de imaginea în clarobscur pe care Ford le folosise pentru prima dată cu un deceniu înainte. Trilogia Cavaleriei – *Fort Apache*, 1948; *Ultima misiune/ She Wore a Yellow Ribbon*, 1949; *Rio Grande*, 1950 – aduce un omagiu unității militare bine închegate. Filmul *Omul care l-a ucis pe Liberty Valance/ The Man Who Shot Liberty Valance* (1962), interpretat în genere drept o elegie a lui Ford a mitului frontierei, are simplitatea unei fabule: latura eroică a Vestului moare din cauza corupției generate de construcția căii ferate și de politicile de la Washington.

Prizoniera deșertului/ The Searchers (1956), fără îndoială cel mai complex western al lui Ford, îl are în centru pe Ethan Edwards, în căutarea unor comanși responsabili de uciderea familiei fratelui său și de răpirea nepoatei sale Debbie. Partenerul său de călătorie, Martin Pawley, realizează treptat că Ethan nu intenționează să o salveze pe Debbie, ci să o ucidă pentru că a devenit soția unui amerindian. Genul western nu mai expusese decât arareori un protagonist atât de complex, în care devotamentul și mândria să se confrunte cu rasismul violent și cu gelozia sexuală.

Continuitatea stilului lui Ford este evidentă în *Prizoniera deșertului*. Schema cromatică a filmului reflectă schimbările de anotimp din Monument Valley (**fig. color 15.11**). Adâncimea fordiană a compoziției este pusă în valoare prin motivul expresiv al tocurilor ușilor. (**fig. 15.23–15.25**). Chiar și gestul final al lui John Wayne, de a-și cuprinde antebrațul, este inspirat de cel făcut de Harry Carey în *Un pistolar cinstit/ Straight Shooting* (1917).

Alți regizori veterani au continuat să-și practice meseria în ciuda declinului studiourilor. William Wyler a regizat drame remarcabile și filme de studio până în anii 1960, încasând venituri mari de *box-office* cu *Cei mai frumoși ani ai vieții/ The Best Years of Our Lives* (1946) și cu *Ben-Hur*. Efectul creat prin utilizarea obiectivelor grandangulare și a profunzimii mari a câmpului de claritate era deja estompat în *Cei mai frumoși ani ai vieții* (**fig. 15.26**); în mare parte, Wyler

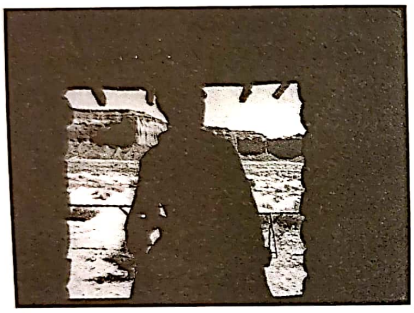
Scanned with OKEN Scanner

a lăsat această tehnică în seama regizorilor care operau în genuri cu mai multă acțiune și suspans. Howard Hawks a făcut comedii și filme de acțiune și de aventură până în anii 1970. King Vidor s-a orientat spre filmele-spectacol (*Război și pace/ War and Peace*) după ce a regizat melodrame exagerate și delirante, precum *Izvorul/ The Fountainhead* (1949). George Stevens a realizat unele dintre cele mai mari succese ale epocii, mai cu seamă *Shane* (1953) și *Uriașul/ Giant* (1956).

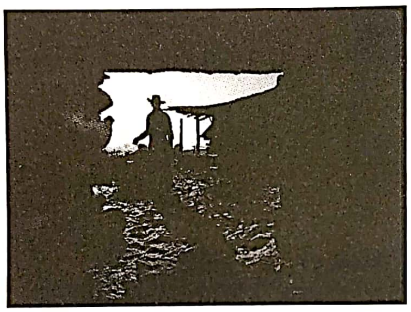
Dintre regizorii specializați în melodrame, comedii și musicaluri, Vincente Minnelli și George Cukor ies în evidență pentru modul inteligent în care foloseau cadrele-secvență. *S-a născut o stea* (1954), al lui Cukor, folosește curajos limitele cadrului CinemaScope. Iar camera sa, care îi urmărește cu discreție, le permite actorilor să aibă controlul deplin asupra interpretării (**fig. 15.27**). Melodramele lui Minnelli folosesc încadraturi largi pentru a juxtapune personajele și decorul simbolic (**fig. 15.28**).

Emigranții rămân

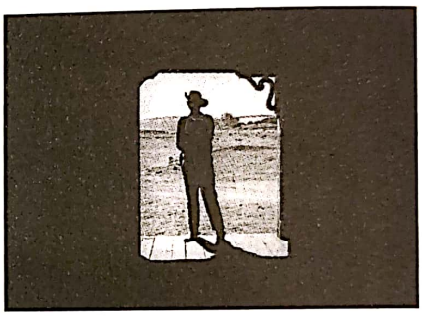
Unii regizori emigranți, cum ar fi Jean Renoir sau Max Ophüls, s-au întors în Europa la destul de puțin timp după încheierea războiului, în timp ce alții au rămas în SUA, unde și-au rafinat stilurile. Cel mai de succes dintre aceștia a fost Alfred Hitchcock (vezi caseta *Alfred Hitchcock,* din acest capitol). Fritz Lang a continuat să facă filme de gen sumbre și sobre, care radiau o neliniște paranoică, cum ar fi *Ferma nelegiuiților/ Rancho Notorious* (1952) sau *Marea lovitură* (**fig. 15.29**). Billy Wilder a devenit un regizor de vârf,



15.23. În *Prizoniera deșertului*, motivul este stabilit în primul cadru, când mama deschide ușa către deșert.



15.24. Mai târziu, Ford ne amintește de căminul distrus, filmând prin deschizătura casei înnegrite de fum în care zace cadavrul mamei.



15.25. Finalul unei căutări: după ce o aduce pe Debbie înapoi în sat, Ethan nu se poate reîntoarce la civilizație.

15.26. Profunzime de câmp moderată în *Cei mai frumoși ani ai vieții.*

15.27. În *Coasta lui Adam/Adam's Rib* (1949), un cadru-secvență înregistrează schimbul acid de replici dintre o avocată (Katharine Hepburn) și soțul ei procuror (Spencer Tracy).

15.28. În *Pânza de păianjen/ The Cobweb* (1955): într-un sanatoriu, reprezentanții autorității au o confruntare în fața controversatelor draperii.

Scanned with OKEN Scanner

cunoscut pentru dramele sale pline de ironie (*Bulevardul amurgului*, 1950; *Marele carnaval/ Ace in the Hole*, 1951; *Martorul acuzării/ Witness for the Prosecution*, 1958) și comediile erotice cinice (*Șapte ani de căsnicie/ The Seven-Year Itch*, 1955; *Apartamentul/ The Apartment*, 1960; *Irma cea dulce/ Irma la Douce*, 1963). *Unora le place jazzul* (1959), mai puțin caustic decât filmele obișnuite ale lui Wilder, a încântat publicul cu gagurile sale bazate pe travesti (**fig. 15.30**).

Un alt emigrant, Otto Preminger, și-a cultivat o personalitate aparte atât ca actor (în *Stalag 17*, 1953, de Wilder), cât și ca regizor. Temperamentul său despotic era uneori comparat cu cel al lui Erich von Stroheim, însă Preminger nu era deloc risipitor; cum era propriul producător, acesta număra fiecare bănuț. În parte ca să reducă timpul de filmare, el a dus metoda cadrului-secvență chiar mai departe decât o făcuseră Cukor sau Minnelli. Durata medie a cadrelor din

15.29. Polițistul dezertor își găsește drumul blocat în filmul lui Lang, *Marea lovitură* **(1953).**

15.30. *Unora le place jazzul:* Jack Lemmon, în rolul lui „Daphne", dansează pasional tango cu Joe E. Brown.

ALFRED HITCHCOCK

În afară de cineaștii care erau și actori (Chaplin, Jerry Lewis), pentru publicul larg, Hitchcock a fost probabil cel mai cunoscut regizor al anilor postbelici. Presa relata cu încântare remarci de-ale sale: „Actorii sunt vite"; „Un film nu este o felie de viață, ci o felie de tort"; „Ingrid, e doar un film" (după ce Ingrid Bergman căutase să înțeleagă motivația personajului pe care îl interpreta). Aparițiile lui episodice, în care comenta sarcastic crizele puse în mișcare de propriile intrigi, stârneau fără îndoială râsete. Imaginea lui de „maestru al suspansului" a fost speculată comercial prin produse secundare istețe: trailere în care se vorbea mult, o revistă cu enigme polițiste și o emisiune de televiziune în care Hitchcock introducea fiecare episod pe un ton imperturbabil de macabru.

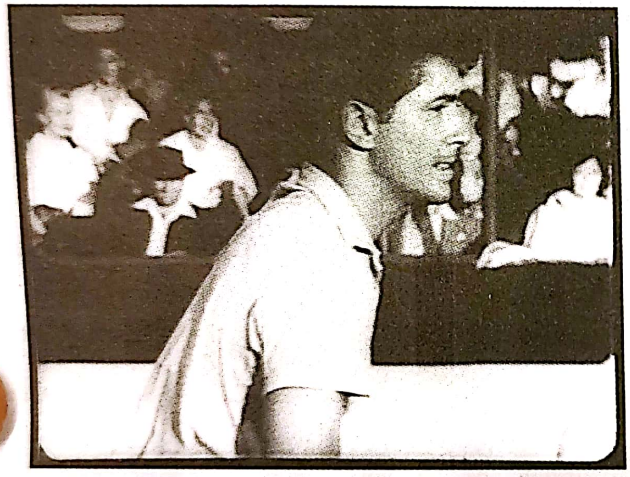
Mai presus de toate, filmele însele demonstrau plăcerea lui infantilă și neastâmpărată de a-și pune publicul în încurcătură. Asemenea mentorilor săi, regizorii Montajului sovietic, și Hitchcock voia să declanșeze o reacție pură, aproape fiziologică, în spectatori. Scopul său nu era misterul sau groaza, ci suspansul. Intrigile lui, fie că proveneau din romane sau din propria imaginație, se bazau pe figuri și situații recurente: bărbatul inocent aruncat într-un vârtej de vinovăție și suspiciune, femeia tulburată psihic, ucigașul amoral și fermecător, locul insipid cu tensiuni care mocnesc în subsidiar. Consecvența poveștilor și a temelor sale a legitimat ideea criticilor europeni potrivit căreia un regizor angajat de un studio american putea fi creatorul – „autorul" – operei sale (vezi *Ascensiunea și răspândirea teoriei auteuriste*, din Capitolul 20). Mulți critici au considerat că cele mai bune filme ale lui Hitchcock sunt cele de după război. *Străinii din tren/ Strangers on a Train* (1951) utilizează un montaj paralel bine dozat în așa fel încât să ne facă să empatizăm atât cu eroul, cât și cu antagonistul (**fig. 15.31, 15.32**). Semi-documentarul *Învinuit pe nedrept/ The Wrong Man* (1956) îmbracă o știre tristă într-o suferință apăsătoare. *Vertigo* (1958) folosește filmarea în locație și coloana sonoră pătrunzătoare a lui Bernard Herrmann ca să atragă spectatorul în povestea halucinantă a unui bărbat obsedat de o femeie

Scanned with OKEN Scanner

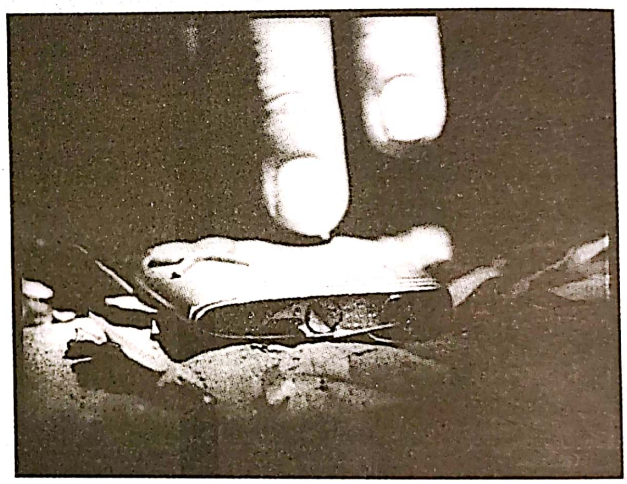
pe care crede că a ucis-o (**fig. color 15.12**). Filmele lui Hitchcock le-au adus lui Cary Grant, James Stewart și Henry Fonda niște roluri reflexive, adecvate imaginii lor de staruri ajunse la maturitate.

Hitchcock și-a etalat inventivitatea stilistică, introducând în fiecare scenariu o piesă de rezistență care stârnea suspansul în ciuda faptului că era absurd de neverosimilă: o tentativă de asasinat are loc în timpul unui concert de orchestră (*Omul care știa prea multe/ The Man Who Knew Too Much*, 1956) și un avion agricol încearcă să-l împuște pe protagonist (*La Nord prin nord-vest*, 1959). Hitchcock se ambiționa uneori cu câte o provocare tehnică: *Funia/ Rope* (1948) este alcătuit din 11 planuri-secvență. La polul opus, în filmul *În spatele ferestrei/ Rear Window* (1954), sute de cadre sunt aduse laolaltă ca să-l facă pe spectator să creadă, asemenea eroului, că un bărbat care locuiește de partea cealaltă a curții a înfăptuit o crimă (**fig. color 15.13, 15.14**).

Hitchcock a intuit gustul public cu clarviziune. *Psycho* (1960) a deschis drumul mai multor serii de filme cu crime, mergând până la filmele *slasher* din anii 1980; *Păsările/ The Birds* (1963) a anticipat filmul de groază în care natura este o forță răzbunătoare. Ca mulți regizori veterani, s-a menținut cu greu pe linia de plutire la jumătatea anilor 1960, dar *Frenzy* (1972) a arătat că încă putea să construiască o intrigă care să păcălească publicul și că virtuozitatea lui tehnică putea, în același timp, să-i distreze și să-i neliniștească pe spectatori.



15.31. *Străinii din tren*: în vreme ce eroul încearcă din răsputeri să încheie un meci de tenis la timp...



15.32. ...antagonistul bâjbâie după bricheta de care are nevoie ca să-i însceneze crima eroului. Hitchcock face publicul să țină cu amândoi.

Idolul prăbușit/ Fallen Angel (1945) era de aproape o jumătate de minut, la fel ca în musicalul *Carmen Jones* (1954), filmat în CinemaScope.

Deși Preminger își compunea ingenios cadrele-secvență în CinemaScope (**fig. 15.33**), majoritatea nu conțin efecte expresive. Rareori vedem mișcări elaborate de cameră sau interpretări de forță; aparatul doar observă oameni cu figuri impenetrabile, dintre care cei mai mulți se mint unii pe alții. Această indiferență face ca filmele noir ale lui Preminger și adaptările lui după bestsellere accesibile să fie intrigant de opace.

Lupta lui Welles cu Hollywoodul

Orson Welles a urmat, în schimb, un traseu mult mai excentric. Concediat de la RKO după *Orgoliul Ambersonilor/ The Magnificent Ambersons* (1942), el a ajuns un regizor pe drumuri. A făcut filme pentru Columbia, Republic și Universal, dar a produs și alte filme cu bugete foarte mici, cu fonduri strânse de la sponsori europeni și din onorariile sale ca actor (de exemplu, din filmul mai degrabă wellesian al lui Carol Reed, *Al treilea om/ The Third Man*, 1949).

Welles a regizat și a jucat în versiuni după *Macbeth* (1948), *Othello* (1952) și *Procesul/ The Trial* (1962), și

Scanned with OKEN Scanner

15.33. *Furtună la Washington* (1962): în Senatul american, cadrul CinemaScope al lui Preminger captează diferite reacții la un discurs furtunos.

s-a aventurat să facă thrillere polițiste (*Doamna din Shanghai/ The Lady from Shanghai*, 1948; *Domnul Arkadin/ Mr. Arkadin*, 1955; *Stigmatul răului/ Touch of Evil*, 1958). În toate a adus tehnica extrovertă introdusă odată cu *Kane* – clarobscur gotic, imagine cu o profunzime mare de câmp, coloane sonore cu o gamă dinamică asurzitoare, tranziții reflexive, tăieturi abrupte, dialoguri fragmentare, care se suprapun, și mișcări de cameră elaborate. Punctul culminant din *Doamna din Shanghai*, un schimb de focuri într-o sală de bâlci plină de oglinzi, este mai puțin o rezolvare plauzibilă a dramei, cât o demonstrație impresionantă de imagini debusolante (**fig. 15.34**). *Stigmatul răului*, care începe cu una dintre cele mai baroce mișcări de aparat din istoria Hollywoodului, a dus filmul noir pe noi culmi. În *Falstaff/ Chimes of Midnight* (1967), o adaptare după piesele lui Shakespeare cu Henric al IV-lea, Welles a prezentat una dintre cele mai dinamice și mai sfâșietoare secvențe de bătălie din epocă (**fig. 15.35**). Welles a bântuit studiourile în anii 1970 și în anii 1980, sperând să-și termine proiectele la care lucra de mult timp. *Cealaltă parte a vântului/ The Other Side of the Wind* a fost terminat de alții și lansat în anul 2019.

Influența teatrului

Welles venise la Hollywood din lumea teatrului newyorkez de stânga și alți câțiva regizori i-au urmat. Jules Dassin și-a început cariera într-un mod asemănător înainte să treacă la filme polițiste (e.g. *Forță brută/ Brute Force*, 1947; *Orașul fără mască/ Naked City*, 1948). Joseph Losey lucrase la proiectul Federal Theatre și regizase piesa lui Brecht, *Galileo* (1947), înainte de a face *Băiatul cu părul verde/ The Boy with Green Hair* (1948). Audierile HUAC i-au împins pe Dassin și pe Losey în exil.

În anii 1930, Group Theatre a transplantat în America metoda naturalistă de joc („Method acting") predată de Konstantin Stanislavski la Teatrul de Artă din Moscova. Absolventul cu cea mai mare influență de la Group Theatre a fost Elia Kazan, care s-a făcut cunoscut la Hollywood în timp ce monta în paralel pe Broadway premierele pieselor *Moartea unui comis-voiajor*, *Un tramvai numit dorință* și *Pisica pe acoperișul fierbinte*. După ce s-a specializat în filme liberale pe teme sociale, Kazan a trecut rapid la adaptări de renume după opere de Tennessee Williams – *Un tramvai numit dorință/ A Streetcar Named Desire* (1951) și *Păpușica/ Baby Doll* (1956) – și la filme de critică socială precum *Un om din mulțime/ A Face in the Crowd* (1957), care trage un semnal de alarmă cu privire la abuzurile politice ale televiziunii.

După război, Kazan împreună cu alți doi colegi din New York au fondat Actors Studio. Ei considerau că metoda lui Stanislavski îi cere actorului să-și ancoreze interpretarea în experiențele personale. Improvizația era o cale spre o reprezentare naturală, chiar dacă uneori dureroasă și riscantă. Cel mai celebru exponent al concepției lui Kazan asupra actoriei bazate pe metodă a fost Marlon Brando. Un exercițiu tipic pentru metodă se poate vedea într-o secvență din filmul lui Kazan, *Pe cheil/ On the Waterfront* (1954), în care Terry se joacă cu mănușa lui Edie, scăpată din neatenție. Acțiunea de a-i ține mănușa devine un pretext ca să o facă pe femeie să mai stea cu el, dar – cum îi îndreaptă degetele mănușii, o curăță de scame, ba chiar o probează –, aceasta exprimă în plus și atracția lui stângace și amintește de tachinările din copilărie despre care îi povestește (**fig. 15.36**). Actoria bazată pe metodă a exercitat o influență enormă la Hollywood grație lui Kazan, Brando, James Dean, Karl Malden și altor participanți de la Actors Studio.

Nicholas Ray a lucrat cu Group Theatre înainte de a face asistență de regie pentru Kazan la filmul *În Brooklyn crește un copac/ A Tree Grows in Brooklyn* (1945). Și-a început cariera de regizor cu povestea

Scanned with OKEN Scanner

15.34. Confruntarea armată de la final într-un labirint de oglinzi din *Doamna din Shanghai.*

15.35. *Falstaff:* o imagine în perspectivă a unei bătălii haotice, cu camera flancată de picioarele luptătorilor care se ciocnesc furios.

15.36. Într-un cadru-secvență, Terry se joacă cu mănușa lui Edie, ținând-o alături de el în timp ce își exprimă atracția sa rezervată față de ea (*Pe chei*).

dureroasă a unui cuplu de fugari care duce o viață de proscriși, *În timpul nopții/ They Live by Night* (1948). Întotdeauna un om al extremelor, Ray s-a specializat în filme despre bărbați a căror duritate maschează o dorință autodistructivă. Filmul *Într-un loc singuratic/ In a Lonely Place* (1959) incriminează un scenarist de la Hollywood într-un caz de crimă, dezvăluind cum acesta îi exploatează pe ceilalți cu narcisism. În westernul neconvențional *Johnny Guitar* (1954), pistolarul slăbit este dominat de proprietara viguroasă a *saloon*-ului; filmul culminează cu o confruntare între două femei înarmate. *Rebel fără cauză/ Rebel without a Cause* (1954) îl prezintă pe James Dean drept un alt erou chinuit, infantil de pasiv și nesigur și demonstrează, de asemenea, utilizarea eficace de către Ray a imaginii în CinemaScope. În secvența de început, Judy, Plato și Jim sunt aduși împreună la secția de poliție, fără ca aceștia să se fi cunoscut în prealabil. Încadratura largă îi învăluie în niște rame discrete din decor (**fig. color 15.15**). După alte câteva „melodrame despre bărbați", Ray și-a încheiat cariera de la Hollywood cu două filme epice istorice, *Regele regilor/ King of Kings* (1961) și *55 de zile la Peking/ 55 Days at Peking* (1963).

Regizori noi

O altă categorie de regizori postbelici era formată din foști scenariști: Richard Brooks (*Jungla școlii/ The Blackboard Jungle*, 1955; *Elmer Gantry*, 1960), Joseph Mankiewicz (*Totul despre Eva/ All about Eve*, 1950; *Contesa desculță*, 1954) și Robert Rossen (*Dama, valetul și regele/ Johnny O'Clock*, 1947; *Arta de a trișa/ The Hustler*, 1961). Cel mai idiosincratic dintre ei era Samuel Fuller, care lucrase ca scenarist timp de un deceniu înainte de a-și face debutul regizoral cu filmul *L-am ucis pe Jesse James/ I Shot Jesse James* (1949). Un fost reporter de tabloide newyorkeze, Fuller a insuflat fiecărui proiect o sensibilitate de film de serie B. Se baza pe folosirea de prim-planuri puternice, încadraturi descentrate și un montaj care urmărea să șocheze, pentru a pune în evidență poveștile sale despre trădarea din lumea interlopă sau despre bărbați care înfruntă moartea pe câmpul de luptă.

Fuller avea un stil visceral. În *Furt pe South Street* (1953), într-o bătaie corp la corp, un bărbat este târât pe un rând de scări, lovindu-se în bărbie la fiecare treaptă. În confruntarea din *Patruzeci de revolvere/ Forty Guns* (1957), un cowboy bătăuș își folosește sora ca scut. Omul legii o împușcă cu sânge-rece. În timp ce corpul ei se prăbușește la pământ, el continuă să mai tragă câteva rânduri de gloanțe în cei doi tineri stupefiați. În *Poarta Chinei/ China Gate* (1957), în timp ce se ascunde de o patrulă inamică, un soldat calcă într-o capcană cu țepi, iar Fuller alternează cadre cu chipul lui asudat și planuri-detaliu cu țepii care îi ies din gheată. Lui Fuller îi făcea plăcere să mizanseneze secvențe de bătaie care-l violentează pe spectator (**fig. 15.37**). La începutul filmului *Sărutul amar/ The Naked Kiss* (1964), o femeie lovește direct în cameră, revărsându-și furia asupra publicului.

O agresivitate comparabilă, chiar dacă nu la fel de viscerală, e de găsit și la alți regizori. Robert Aldrich a construit *Sărută-mă mortal* (1955) și *Atac/ Attack!* (1956) folosindu-se de dialogul lipsit de substanță și de sadismul șocant ale ficțiunii *pulp*. Filmele polițiste ale lui Don Siegel, alături de *Invazia jefuitorilor de trupuri*, afișează un ritm alert, deprins în anii când a lucrat ca monteur la Warner Bros. La fel ca Fuller și Aldrich, Anthony Mann a fost puternic influențat de Welles, regizând secvențe de luptă cu o profunzime mare de câmp și azvârlindu-i pe combatanți asupra

Scanned with OKEN Scanner

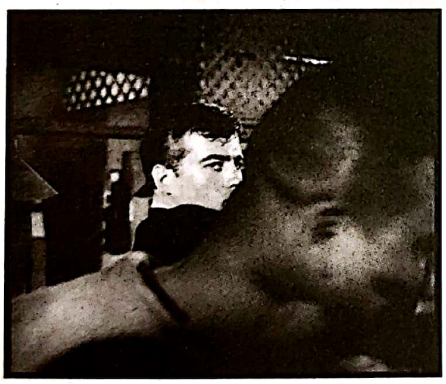
publicului. „În filmele acestor regizori duri", scria criticul Manny Farber, „se poate găsi pulsația neaclamată a experienței fizice".*

Unii dintre acești noi regizori s-au specializat în comedia grotescă. Frank Tashlin, un fost realizator de animații și ilustrator de cărți pentru copii, a realizat mai multe satire inventive la adresa culturii anilor 1950 (*Fata nu se poate abține*, 1956; *Succesul lui Rock Hunter/ Will Success Spoil Rock Hunter?*, 1957), și a lucrat cu Jerry Lewis după ce acesta s-a despărțit de partenerul său de comedie, Dean Martin.

Practicienii cei mai experimentați din anii 1945–1960 învățaseră meserie în epoca filmului mut sau în primii ani ai filmului sonor; nou-veniții de după război își începuseră cariera, de regulă, în teatru sau lucrând în sistemul studiourilor. Cei din generația cea mai tânără, care au început să facă filme la jumătatea anilor 1950, și-au început cariera de multe ori lucrând în televiziune. John Frankenheimer, Sidney Lumet, Martin Ritt și Arthur Penn au regizat la New York spectacole de teatru transmise în direct la televizor înainte de a se îndrepta spre filmele de ficțiune. Aceștia au adus în cinema o „estetică de televiziune", cu prim-planuri ample, decoruri înghesuite, imagine cu o profunzime mare a câmpului de claritate și scenarii încărcate de dialoguri. Tendința aceasta (**fig. 15.38**) este exemplificată de filme ca *Tânărul străin/ The Young Stranger* (1957, Frankenheimer), *12 bărbați furioși/ 12 Angry Men* (1957, Lumet), *La marginea orașului/Edge of the City* (1957, Ritt) și *Pistolarul stângaci* (1958, Penn). Acești regizori aveau să fie printre primii care au împrumutat elemente din cinematograful european de artă și din noile valuri.

În ciuda unor transformări în industrie, cineaști din generații diferite și cu trecuturi diferite au făcut ca filmele hollywoodiene să redevină o forță centrală în cinematografia mondială. Sistemul își pierduse stabilitatea economică, dar genurile și stilurile cinematografului clasic au asigurat un cadru în care regizorii au putut realiza filme puternice, idiosincratice. Cineaștii tineri ambițioși care s-au remarcat în Europa la începutul anilor 1960 s-au inspirat adesea din filmele de la Hollywood.

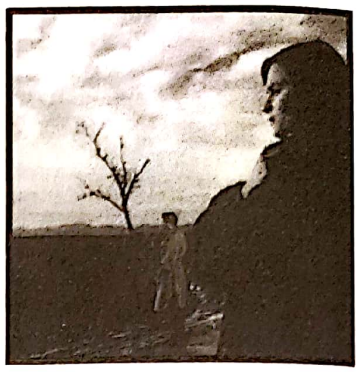
* Manny Farber, „Underground Films [1957]", în *Negative Space* (London: Studio Vista, 1971), p. 17.



15.37. Karate cu antagonistul și cu spectatorul în *Chimonoul stacojiu/ The Crimson Kimono.*

15.38. Mizanscenă în adâncime la o ședință de deliberare a juraților în *12 oameni furioși.*

Scanned with OKEN Scanner



CAPITOLUL 16

CINEMATOGRAFUL EUROPEAN POSTBELIC: NEOREALISMUL ȘI CONTEXTELE LUI, 1945–1959

În 1945, o mare parte a Europei era în ruine. Treizeci și cinci de milioane de oameni muriseră, mai mult de jumătate dintre ei, civili. Milioane de supraviețuitori își pierduseră casele. Fabricile erau distruse cu totul, avariate sau învechite. Mari orașe – Rotterdam, Köln, Dresda – erau în ruină. Toate țările europene aveau datorii masive; Marea Britanie pierduse un sfert din averea de dinaintea războiului, iar în Danemarca economia regresase la nivelul din 1930. Conflagrația a fost cea mai devastatoare pe care lumea o văzuse până atunci.

CONTEXTUL POSTBELIC

Europa era nevoită să repornească totul, dar după ce principii? Socialiștii și comuniștii credeau că revoluția socială putea s-o ia de la capăt în acest „an zero". În anumite țări, partidele de stânga câștigaseră sprijin popular substanțial. Până în 1952 însă, puterea stângii înregistrase un declin. Țările europene cu dezvoltarea industrială cea mai avansată erau dominate de partide conservatoare și moderate. Al Doilea Război Mondial demonstrase că un guvern modern poate supraveghea economia unei națiuni, iar majoritatea statelor europene introduseseră planificarea economică centralizată. Această reformă vag „socialistă", alături de politicile de protecție socială inaugurate în Scandinavia, au știrbit o parte dintre apelurile stângii pentru schimbare radicală.

Victoria reconstrucției moderate s-a desfășurat într-un context internațional schimbat. Războiul a fost câștigat datorită Statelor Unite și Uniunii Sovietice; Europa nu mai era liderul relațiilor internaționale. Arena

Scanned with OKEN Scanner

postbelică avea doi poli, fiind dominată de SUA și de URSS. Războiul Rece între aceste superputeri urma să afecteze fiecare țară.

Statele Unite au ajutat la consolidarea noii Europe. În 1947, Programul European de Recuperare, cunoscut popular drept Planul Marshall, a oferit miliarde de dolari în ajutoare. Până la încheierea programului în 1952, producția industrială și agricolă în Europa a depășit nivelurile de dinaintea războiului. „Marele boom" european în angajarea populației active, în calitatea vieții și în producție era în curs de desfășurare. În schimbul ajutorului pentru reconstruirea Europei însă, Statele Unite cereau loialitate politică. În 1949, SUA a prezidat asupra formării Organizației Tratatului Atlanticului de Nord (NATO), o alianță militară care își angaja membrii să li se opună URSS-ului și partidelor comuniste naționale. Totuși, multe guverne rezistau în fața impunerii voinței americane, uneori prin legislație care încerca să constrângă puterea investițiilor americane.

Creșterea puterii americane după Primul Război Mondial i-a convins pe mulți europeni că doar prin „Statele Unite ale Europei" ar putea concura în arena nouă (vezi *Animozitățile postbelice dispar*, din Capitolul 8). „Ideea europeană" a fost reînviată în anii 1940, când a devenit evident că statele vor fi nevoite să coopereze pentru a se reconstrui. Mai mult, Statele Unite susțineau ideea paneuropeană crezând că o Europă prosperă va rezista comunismului și va oferi o piață bunurilor americane.

Organizația Națiunilor Unite (fondată în 1945), Organizația pentru Cooperare Economică Europeană (OEEC) și, în 1957, Comunitatea Economică Europeană (cunoscută drept „piața unică") au constituit pași în direcția scopului unității europene. Totuși, visul unei Europe fără granițe naționale nu a fost realizat. Națiunile insistau pe identitățile lor culturale distincte. Mulți europeni argumentau că dominației economice și politice americane îi urmase imperialismul cultural – că publicitatea, moda și mass-media au făcut din Europa o colonie a Statelor Unite. În era postbelică găsim o interdependență complexă, adesea tensionată, între naționalism, unitate europeană, loialitate față de America și rezistență față de ea.

INDUSTRIILE FILMULUI ȘI CULTURA FILMULUI

Războiul a întrerupt debitul de filme americane către majoritatea țărilor. Asta a eliberat spațiu pentru industriile locale și a susținut formarea talentelor în cadrul lor. După război însă, companiile americane au făcut tot posibilul să-și reintegreze produsele în piața profitabilă europeană.

Ajutorul financiar al SUA a pavat drumul pentru reintrarea filmelor americane pe piețele europene. Negocierile Hollywoodului de peste ocean au fost desfășurate de Motion Picture Export Association of America (MPEAA) (Asociația pentru Export a Industriei Americane de Film) (vezi *Declinul sistemului de studiouri hollywoodiene* din Capitolul 15), iar agenția și-a folosit puterea în deplină forță. În Franța, guvernul SUA a susținut acordurile de export ale Hollywoodului. MPEAA a argumentat că filmele hollywoodiene erau propagandă excelentă împotriva tendințelor comuniste și fasciste. Acest argument cântărea cel mai mult în Germania.

Strategia Hollywoodului era să facă industria locală a fiecărei țări destul de puternică încât să permită distribuția și exploatarea la scară largă a filmelor americane. Penetrarea a fost rapidă. Până în 1953, în majoritatea țărilor, filmele americane ocupau cel puțin jumătate din programul de proiecție al cinematografelor. De atunci, Europa a fost sursa majoră a Hollywoodului de venituri din străinătate.

Germania de Vest: „Papas Kino"

Germania de Vest furnizează un studiu de caz despre cât de repede putea penetra SUA pe o piață majoră. Între 1945 și 1949, Germania a fost ocupată de Aliați. În 1949, fuzionarea zonelor vestice a creat Republica Federală Germană (cunoscută popular ca Germania de Vest), iar zona rusească a devenit Republica Democrată Germană (Germania de Est). Germania de Vest a primit milioane de dolari în ajutor de la SUA, cu scopul transformării țării într-un bastion anticomunist. Până în 1952, „miracolul economic" german a produs un nivel de trai cu peste 50% mai bun decât cel de dinaintea războiului.

Superficial, industria filmului părea și ea sănătoasă. Producția a urcat de la cinci filme în 1946 până la 103 în 1953 și nu a scăzut sub 100 în timpul anilor 1950. Vânzarea de bilete a crescut vertiginos și coproducțiile au înflorit. Hildegard Knef, Curd Jürgens, Maria Schell și alte staruri germane au câștigat o amplă recunoaștere.

Totuși, industria a eșuat în dezvoltarea unei cinematografii competitive de talie internațională. Imediat după 1945, companiile de film din SUA și-au convins

Scanned with OKEN Scanner

guvernul să facă piața germană un avanpost al Hollywoodului. Vechiul monopol al UFI (vezi *Regimul nazist și industria cinematografică*, din Capitolul 12) a fost înlocuit de sute de companii de producție și de distribuție. După dispariția imperiului lui Hitler, aceste firme se mai puteau baza doar pe piața locală, la rândul ei dominată de firme americane. Hollywoodul controla o bună parte din distribuție și îi era permis să folosească tactici de rezervare în orb și în bloc, de curând interzise în SUA. Neexistând restricții de cotă, până la două treimi din timpul de proiecție al cinematografelor germane era ocupat de filme americane.

Ca în alte țări, grosul producției înclina spre divertisment popular, adaptări literare și *remake*-uri ale unor filme clasice. Cel mai popular gen era filmul *Heimat* („patrie"), cu povești de dragoste desfășurate în lumea satului, care reprezenta 20% din totalul filmelor germane. Alte producții prestigioase ale epocii constau în filmele de război sau în biografii ale unor oameni de stat și profesioniști.

O parte din cinematograful postbelic examina critic războiul și efectele sale. *Omul pierdut (Der Verlorene*, 1951), de Peter Lorre, folosește flashbackuri pentru a prezenta un doctor bântuit de crimele de război pe care le-a comis. Filmul, precum multe altele din epocă, recurge la jocuri macabre de oglinzi și umbre, dar Lorre își ornamentează, de asemenea, prestația actoricească cu tușe moderat expresioniste (**fig. 16.1**). Imediat după război, a luat naștere și așa-zisul *Trümmerfilm* („filmul cu moloz"), care explora problema reconstruirii Germaniei (vezi *Ieșirea din condițiile de război*, din Capitolul 18).

Abia spre finalul anilor 1950 cineaștii sugerau că urme ale nazismului continuau să existe. *Trandafiri pentru procurorul general/ Rosen für den Staatsanwalt* (1959) și *Chermeză/ Kirmes* (1960), ale lui Wolfgang Staudte, arată foști membri SS prosperând sub miracolul economic. Mai puțin direct în tratarea trecutului este *Cei 1000 de ochi ai doctorului Mabuse/ Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (1960), al lui Fritz Lang. Aici, un doctor criminal folosește camere de televiziune ascunse ca să-i spioneze pe oaspeții Hotelului Luxor. Invocând figura lui Mabuse (considerată, în anii postbelici, o paralelă la Hitler), sugerând că multe personaje îi împărtășesc voaiorismul, la un hotel construit de naziști în scopul spionajului (**fig. 16.2**), *1000 de ochi* sugerează că epoca fascistă supraviețuiește până în prezent.

Aceeași acuzație îi putea fi adusă industriei în ansamblu. Cu toate că au fost câțiva realizatori de film ai epocii naziste (ca Leni Riefenstahl) cărora li s-a interzis să lucreze, majoritatea au fost reabilitați sub politica aliată. Câtorva susținători ai nazismului li s-au dat posturi prestigioase; Veit Harlan, de exemplu, a regizat opt filme în deceniile postbelice. Continuitatea cu epoca fascistă, precum și cultura cinematografică, în general complezentă, pe care a generat-o, urmau să fie atacate de tinerii regizori ai anilor 1960, care pledau pentru sfârșitul *Papas Kino* („cinemaul lui tăticul").

Opoziția față de avansul SUA

Germania a evitat dominația completă a SUA; vânzările de bilete pentru filme locale erau mai mari decât pentru importuri hollywoodiene. Alte industrii cinematografice europene au făcut mai activ pași spre propria supraviețuire. O strategie comună și de relativ succes a fost legislația protecționistă. În timp ce filmele americane inundau piața, producătorii pledau pentru ajutor, iar majoritatea guvernelor răspundeau.

Măsuri protecționiste O măsură deja exercitată în anii interbelici era fixarea cotelor pe filme americane sau pe timp de proiecție alocat pentru produsul local. În 1948, Franța limita importurile americane și cerea ca măcar douăzeci de săptămâni pe an să le fie dedicate filmelor franceze. În același an, legea britanică New Films Act impunea cinematografelor să dedice minimum 45% din timpul de proiecție pentru lungmetraje britanice. „Legea Andreotti" a Italiei din 1949 cerea ca optzeci de zile pe an să fie puse deoparte pentru filme italiene, iar cotele numerice pe importuri au urmat curând.

O altă strategie a fost restricționarea veniturilor firmelor americane. Asta se putea face aprioric prin impozitarea veniturilor anticipate ale fiecărui film. Alternativ, putea fi perceput un tarif fix. Legea Andreotti cerea ca, pentru fiecare film importat, distribuitorul să-i ofere practic producției italiene de film un împrumut fără dobândă de 2,5 milioane de lire. Sau se putea prevedea în legislația unei țări ca veniturile americane să fie „înghețate", cerând să fie păstrate și investite în țară. În Franța, de exemplu, un acord din 1948 prevedea ca un câștig de 10 milioane de dolari să fie înghețat anual.

Majoritatea țărilor europene au luat măsuri pentru a-și face competitive industriile. Guvernele au început să finanțeze producția. Uneori, de exemplu în Danemarca, o taxă pe bilete de cinema crea un fond care finanța producători considerați capabili. În mai

Scanned with OKEN Scanner

16.1. *stânga* Ecouri ale lui *M*: mâna lui Peter Lorre lâncezește înainte să-și ucidă soția în *Omul pierdut.*

16.2. *dreapta* Voaiorism „inocent" în *Cei 1000 de ochi ai doctorului Mabuse*, o oglindă falsă îi permite milionarului să o spioneze pe femeia pe care-și dorește să o seducă.

multe țări, guvernele au înființat o agenție prin care băncile împrumutau bani proiectelor de film; cea mai cunoscută e National Film Finance Corporation a Marii Britanii, înființată în 1949. Un guvern putea să ofere, de asemenea, premii în bani pentru scenarii sau filme considerate semnificative cultural. Uneori subvenționa un proiect direct, printr-un mecanism care le returna producătorilor un procent din vânzările de bilete sau din taxe. Firmele de producție europene urmau curând să devină dependente de ajutorul guvernamental.

Legislația protecționistă și sprijinul guvernamental au avut un oarecare succes. Filmele realizate în Franța, Italia și Marea Britanie s-au înmulțit semnificativ după 1950. Dar noul intervenționism putea în egală măsură să ajute firmele americane. Cele mai multe guverne încurajau companiile americane să investească fondurile înghețate în producția locală, ceea ce restituia profit suplimentar pentru Hollywood. Studiourile mari puteau să câștige bani din distribuirea filmelor străine în cinematografe de artă americane. Politicile de înghețare a fondurilor încurajau companiile americane să ia în primire producții în deplasare (vezi *Declinul sistemului de studiouri hollywoodian*, din Capitolul 15). De asemenea, companiile americane fondau filiale. Acestea erau eligibile pentru asistența guvernului local și puteau face *lobby* pentru interesele Hollywoodului în fiecare țară. În Germania și alte câteva țări, studiourile majore hollywoodiene au cumpărat canale de distribuție, controlând astfel accesul pe care-l aveau filmele locale pe propria piață. În același timp, cotele deveneau mai puțin importante, pentru că ele coincideau cu o descreștere în anii 1950 în producția americană: companiile majore nu mai erau nevoite să exporte la fel de multe filme.

Cooperare internațională O tactică pentru combaterea dominației Hollywoodului a dus spre obiectivul anilor 1920 al „Film Europa" prin crearea de coproducții (vezi *Animozitățile postbelice dispar*, din Capitolul 8). Aici, producătorii atrăgeau distribuția și echipa tehnică din două sau mai multe țări sub acorduri care-i permiteau proiectului să se califice pentru subvenții din fiecare țară. În mod tipic, fiecare coproducție avea un partener majoritar și unul minoritar, fiecare având responsabilitățile specificate de tratatele internaționale. Astfel, într-o coproducție franco-italiană, dacă principalul participant era compania franceză, regizorul trebuia să fie francez, însă un regizor secund, un scenarist, un actor principal și unul secundar trebuia să fie italieni. Coproducțiile împărțeau riscurile financiare, le permiteau producătorilor să realizeze filme cu bugete mai mari, care puteau concura cu cele de la Hollywood, și le dădeau acces la piețe internaționale. Coproducția a devenit curând centrală pentru filmele realizate în Europa de Vest.

Inovații tehnologice Deși Hollywoodul impunea standardul internațional în tehnologia de film, câteva inovații europene îi făceau concurență pe Vechiul Continent. La finalul anilor 1940, Éclair și Debrie au introdus camere portabile cu magazii relativ mari și vizoare reflex, care îi permiteau operatorului să vadă, în timpul filmării, exact ce înregistrau obiectivele. Aceste camere au început să fie folosite peste tot în Europa, la fel și camera germană Arriflex (datând din 1936, dar îmbunătățită în 1956). Arriflex va deveni camera standard pe 35 mm în afara studiourilor. În 1953, un inventator francez a conceput Pancinor-ul, un transfocator (obiectiv cu focală variabilă) ce menținea constant planul de focalizare în toate dimensiunile de încadratură.

Exploatare specializată de film și arhive cinematografice Câteva inițiative paneuropene au generat o cooperare cu adevărat globală. În 1947, Federația Internațională a Cineclubului a fost fondată pentru a uni societățile de film din douăzeci de țări. Până în 1955, exista o confederație a Cinémas d'Art et d'Essai – cinematografe care arătau filme mai

Scanned with OKEN Scanner

inovatoare și experimentale, de multe ori ajutate de scutiri de taxe. Federația Internațională a Arhivelor de Film (FIAF) a fost fondată în 1938, dar suspendată pe parcursul anilor de război. Contactele FIAF au fost reînnoite la o conferință din 1945, iar în următorul deceniu numărul de membri a făcut un salt de la patru la treizeci și trei de arhive. Creșterea în conștiința internațională asupra filmului a îndemnat guvernele să finanțeze arhive care vor documenta și prezerva sistematic cultura cinematografică a lumii. Arhive americane majore precum Muzeul de Artă Modernă (MoMA), Muzeul Internațional de Fotografie din Rochester și Divizia pentru Imagini în Mișcare din Biblioteca Congresului American (Library of Congress) s-au alăturat efortului internațional.

Festivaluri de film O altă inițiativă internațională a epocii postbelice a fost festivalul de film. Era, cel mai evident, o competiție între producții pentru premii acordate de comisii de experți. Astfel, filmele care rulau „în competiție" erau mostrele de înaltă calitate ale culturii cinematografice a unei țări. Prototipul a fost Festivalul de Film de la Veneția, desfășurat sub patronajul lui Benito Mussolini între 1932 și 1940. În epoca postbelică, festivalurile au ajutat la definirea concepției publicului despre cinematograful global sofisticat. Festivalurile puneau, de asemenea, în lumină filme care puteau atrage distribuitori străini. Câștigarea unui premiu îi furniza unui film un avantaj economic; regizorul, producătorul și starurile câștigau faimă (și poate o investiție pentru următoarele proiecte). În același timp, multe filme urmau să fie arătate „în afara competiției" – proiectate pentru presă și public, precum și pentru producătorii, distribuitorii și exploatanții interesați.

Festivalul de Film de la Veneția a fost reluat în 1946. Festivalurile de la Cannes, Locarno și Karlovy Vary au început în același an. O creștere constantă a numărului de festivaluri din toată lumea s-a produs în anii postbelici: Edinburgh (începând cu 1947), Berlin (1951), Melbourne (1952), Moscova și Barcelona (1959). Existau festivaluri de scurtmetraj, de animație, de filme horror, științifico-fantastice sau experimentale. Apăruseră, de asemenea, foarte multe „festivaluri ale festivalurilor", de regulă evenimente necompetitive care expuneau opere marcante din festivalurile majore. În America de Nord, au început festivaluri în New York, Los Angeles, Denver, Telluride și Montreal. Până la începutul anilor 1960, un cinefil devotat putea participa la festivaluri de-a lungul unui an întreg. În ultimele decenii, festivalurile au proliferat, formând un circuit de distribuție și exploatare paralel cu proiecțiile cinematografelor comerciale (vezi Capitolul 28).

Coproducțiile, inovațiile tehnologice și festivalurile nu erau contraatacuri directe asupra dominației americane. La fel cum investeau companiile americane în cinematograful european, participau și în coproducții prin filialele lor europene. Cineaștii hollywoodieni aveau acces la camere Arriflex și le foloseau ocazional, plus că aveau propriul obiectiv de transfocare, numit Cooke Zoomar. Filmele americane câștigau frecvent la festivalurile europene atât premii, cât și contracte de distribuție. Hollywoodul chiar și-a omagiat semenii prin inițierea (în 1948) unei noi categorii de Premii ale Academiei. Un câștigător al Oscarurilor pentru film de limbă străină avea o șansă solidă de succes în SUA, unde distribuitorii americani și cinematografele culegeau o parte din roade.

Majoritatea industriilor de film europene erau sănătoase în anii 1950. Producția a crescut modest, uneori depășind nivelurile de dinaintea războiului. Televiziunea și alte activități recreative concurente încă nu apăruseră la scară largă și o generație nouă de tineri postbelici au umplut cinematografele. Prin urmare, în cele mai dens populate țări, perioada dintre 1955 și 1958 a reprezentat un vârf postbelic al mersului la cinema. Hollywoodul și omologii săi europeni ajunseseră la o stabilitate reciproc profitabilă.

Cinematograful de artă: Reîntoarcerea modernismului

Majoritatea filmelor europene continuau tradițiile populare din deceniile anterioare: comedii, musicaluri, melodrame, precum și alte genuri, adesea emulând Hollywoodul. Doar că acum filmele europene reprezentau o concurență internațională de succes și erau aclamate la festivaluri de film. Exista un public în creștere de tineri interesați de lucruri mai puțin standardizate, precum și o nouă generație de cineaști formați în timpul războiului. În ansamblu, viața socială și intelectuală europeană renăștea. Artiștii întrevedeau posibilitatea de a continua tradiția modernistă a primelor decenii ale secolului. Într-o Europă convalescentă, modernismul, promițând întotdeauna „șocul noutății", s-a revitalizat.

Situația a favorizat apariția unui nou cinema internațional de artă. Acest cinema se îndepărta, în mare, de tradițiile populare și se alia cu experimentele din literatură, pictură, muzică și teatru. În anumite feluri, cinematograful de artă postbelic marca o

Scanned with OKEN Scanner

revenire a impulsurilor moderniste ale anilor 1920, explorate în impresionismul francez, în expresionismul german și în montajul sovietic. Existau câteva legături specifice cu aceste mișcări premergătoare: neorealiștii italieni i-au urmat pe cineaștii sovietici în folosirea actorilor neprofesioniști în rolurile principale, în timp ce anumiți regizori scandinavi aveau înclinații recognoscibil expresioniste. În alte feluri totuși, cineaștii postbelici au făurit un modernism revizuit adecvat cinemaului sonor.

Modernism: Stil și formă Modernismul postbelic poate fi descris prin trei caracteristici stilistice și formale. În primul rând, cineaștii aspirau să reprezinte viața mai loial decât considerau că au reușit până atunci majoritatea realizatorilor. Cineastul modernist putea încerca să dezvăluie realitățile neplăcute ale antagonismului de clasă sau să facă evidente ororile fascismului, războiului sau ocupației. Neorealismul italian, filmând pe străzi și punând accent pe problemele sociale actuale, oferea exemplul cel mai evident.

Acest *realism obiectiv* îi ghida pe realizatori către narațiuni episodice, de tip felie-de-viață, care evitau intrigile limitative ale Hollywoodului. Camera putea lâncezi pe o secvență după ce acțiunea se încheiase sau putea refuza să elimine acele momente în care „nu se întâmplă nimic". În mod similar, filmele europene moderniste de după război favorizau narațiuni cu final deschis, în care intrigile principale rămâneau adesea nerezolvate. Acest lucru era motivat adesea de faptul că ar fi abordarea cea mai realistă a narării, pentru că în viață puține lucruri se încheie în totală ordine.

Stilistic, mulți cineaști moderniști au ajuns să se bazeze pe cadrul lung – de durată anormal de întinsă, susținut de regulă de mișcări de cameră. Cadrul lung putea fi justificat ca prezentând evenimentul în „timp real" continuu, fără manipulările montajului. De asemenea, noi stiluri de actorie – livrare a replicilor întreruptă, dialog fragmentar și un refuz de a-i privi în ochi pe ceilalți interpreți – erau în răspăr cu interpretările rapide, fin meșteșugite ale cinematografului american. Fidelitatea față de realitatea obiectivă putea implica și o reproducere minuțioasă a mediului acustic. În multe filme postbelice franceze, de exemplu, tăcerea atrage atenția către zgomotele discrete.

Imboldul realizatorilor moderniști să înregistreze realitatea obiectivă era echilibrat de o a doua strategie. Ei căutau deopotrivă să reprezinte realitatea subiectivă – forțele psihologice care îl determină pe individ să acționeze într-un anumit fel. Întreaga viață mintală era acum deschisă pentru explorare. La fel ca în SUA, construcția prin flashbackuri a devenit comună, mai ales cu scopul explorării istoriei recente într-un fel personal. Cineaștii au plonjat și mai adânc în mințile personajelor, dezvăluind vise, halucinații și fantezii. Aici, influența impresionismului francez și a expresionismului german era adesea evidentă (**fig. 16.3**). Accentul pe subiectivitate a luat amploare de-a lungul anilor 1960 și 1970.

O a treia caracteristică a filmelor de artă europene ale epocii postbelice era *comentariul auctorial* – sentimentul că o inteligență din afara lumii filmului atrage atenția asupra unui aspect al evenimentelor pe care le urmărim. Aici, stilul cinematografic pare să sugereze ceva despre protagoniști despre care ei nu sunt informați sau de care nu sunt conștienți. Într-un cadru din *Strigătul/ Il Grido* (1957), Michelangelo Antonioni evocă ariditatea relației dintre personaje încadrându-le cu spatele la cameră pe fundalul unui peisaj pustiu (**fig. 16.4**). În *Plăcerea/ Le Plaisir* (1952), camera lui Max Ophüls panoramează și se deplasează în jos de la heruvimii din biserică spre prostituatele așezate pe bănci, sugerând că femeile sunt binecuvântate prin participarea lor la botezul unei tinere. La limită, un asemenea comentariu narativ poate deveni *reflexiv*, atrăgând atenția asupra artificiului propriu filmului și amintindu-i publicului că lumea de pe ecran e un construct ficțional.

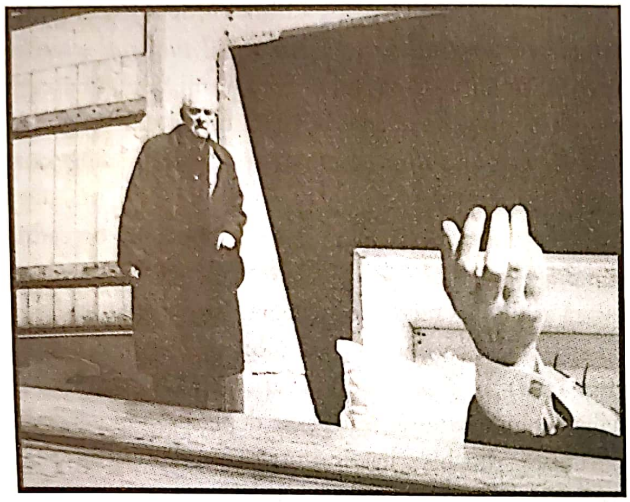
Ambiguitate modernistă Comentariul auctorial e, de regulă, departe de a fi foarte clar în implicațiile sale; pot fi imaginate interpretări alternative ale cadrelor menționate anterior. De fapt, ambiguitatea e un efect central al tuturor celor trei caracteristici în filmul modernist postbelic european. Filmul îl va încuraja, de regulă, pe spectator să speculeze ce altceva s-ar fi putut întâmpla, să umple lacune și să încerce interpretări diferite.

În *Stella* (Grecia, 1955), de Michael Kakoianis, de exemplu, doi îndrăgostiți, Milto și Stella, s-au certat și s-au despărțit. Fiecare găsește alt partener și fiecare cuplu merge într-un alt local. Dar Kakoianis montează în paralel cei doi îndrăgostiți: Milto dansând pe muzică grecească și Stella dansând pe bebop (**fig. 16.5, 16.6**). Montajul creează impresia că dansează unul cu altul. Asta se poate interpreta ca reprezentând subiectivitate mintală: poate că ambii ar prefera să danseze unul cu altul. Alternativ, spectatorul poate interpreta montajul paralel ca pe un comentariu extern, sugerând, poate, că sunt meniți unul pentru altul, deși nu își dau

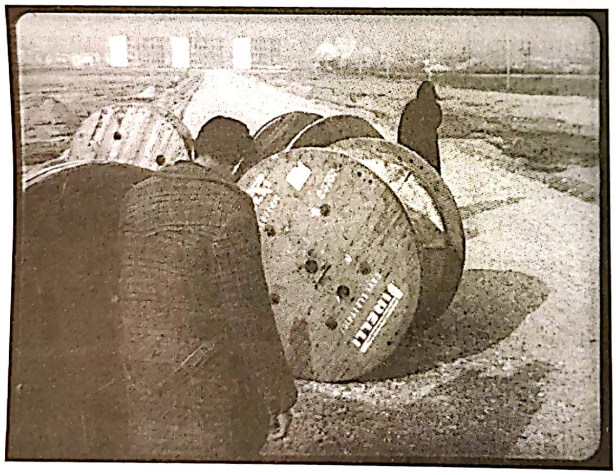
Scanned with OKEN Scanner

seama de asta. Printr-o opțiune stilistică tipică pentru modernismul postbelic, filmul îl invită pe spectator să ia în considerare sensuri multiple.

Asemenea ambiguități ieșiseră la suprafață în operele unor avangardiști precum Luis Buñuel, Jean Cocteau și Jean Epstein, dar acum erau absorbite de regizori lucrând în producția de film comercial. Acești regizori țineau în viață tradiții clasice, precum tendința spre mizanscena în profunzime și filmarea cu o mare claritate a câmpului vizual (**fig. 16.7, 16.8**). Uneori însă, filmul modernist revizuia dispozitivele clasice pentru a câștiga mai mult realism, profunzime subiectivă, comentariu narativ sau ambiguitate. Exemplul nostru din *Stella* folosește astfel montajul paralel. Fanteziile și secvențele onirice erau comune în cinematograful *mainstream*; cineastul modernist le-a făcut mai proeminente și uneori chiar necreditabile. Filme precum *Noaptea amintirilor/ Le Jour se lève* și *Cetățeanul Kane/ Citizen Kane* au popularizat construcția cu flashbackuri în anii 1940, așa că realizatorul modernist putea avea încredere în spectatori să priceapă manipulări complicate ale timpului. Dependența europenilor de montajul de continuitate a rămas constantă, deși regizori precum Jacques Tati și Robert Bresson au revizuit tehnica. Cadrul larg cu mișcare de cameră era deja comun în Hollywood, dar puțini americani îl foloseau atât de sistematic și complex precum Antonioni și Ophüls.



16.3. Coșmarul decolorat în *Fragii sălbatici* (1957), de Ingmar Bergman.



16.4. Comentariul auctorial despre lipsa de emoție a personajelor în *Strigătul*.

În ansamblu, cinemaul modernist se plasa între cel accesibil de divertisment și experimentarea radicală a avangardei. Adesea coproduse pentru un public paneuropean, filmele acestui curent erau, de asemenea, vizionate în America de Nord, Asia și America Latină.

Mai multe țări participau la această tendință înspre modernism cinematografic. Italia era cea mai influentă, așa că îi vom dedica cel mai mult spațiu din ce urmează; încheiem capitolul analizând Spania ca pe un exemplu al influenței cinematografului neorealist italian. În capitolul următor, reflectăm asupra altor țări care au contribuit la filmul european de artă din epoca postbelică.

ITALIA: NEOREALISMUL ȘI URMĂRILE

Cel mai important curent cinematografic al epocii a apărut în Italia între 1945 și 1951. Neorealismul nu a fost pe atât de original sau unitar ca mișcare, pe cât au crezut odată istoricii, dar a creat, într-adevăr, o

16.5, 16.6. *Stella*: montajul paralel sugerează că îndrăgostiții despărțiți dansează unul cu altul.

Scanned with OKEN Scanner

16.7. *stânga* Mizanscenă în profunzime și adâncime mare a câmpului vizual în *Generalul diavolului/ Des Teufels General* (Germania de Vest, 1955, Helmut Käutner).

16.8. *dreapta* Mizanscenă în profunzimea câmpului tipic hollywoodiană în *S-a făcut dreptate/ Justice est faite* (Franța, 1954, André Cayatte).

abordare distinctivă asupra filmului de ficțiune. Mai mult, această abordare a avut o influență enormă asupra cinematografului din alte țări.

Primăvara italiană

Odată cu căderea guvernului lui Mussolini, industria filmului italian și-a pierdut centrul organizatoric. La fel ca în Germania, forțele aliate militare din Italia cooperau cu companiile americane încercând să asigure dominația SUA asupra pieței. Majoritatea firmelor de producție au devenit afaceri de mici dimensiuni. În timp ce companiile locale se zbăteau, cinematograful neorealist s-a impus ca o forță pentru reînnoire culturală și schimbare socială.

În anii de declin ai regimului fascist, un impuls realist apărea în literatură și în film (vezi *Un nou realism?*, din Capitolul 12). *Patru pași în nori/ Quatro passi fra le nuvole, Copiii ne privesc/ I bambini ci guardano, Obsesie/ Ossessione* și alte filme i-au condus pe câțiva realizatori să-și imagineze un nou cinema. „Suntem convinși", scriau Giuseppe De Santis și Mario Alicata în 1941, „că într-o zi vom realiza cel mai frumos film al nostru urmărind pasul lent și obosit al muncitorului care se întoarce acasă"*. Odată ce Italia a fost eliberată în primăvara lui 1945, oamenii de toate provenințele sociale erau nerăbdători să rupă legătura cu trecutul. Partidele au format un guvern de coaliție, aspirând să facă din ideile de centru-stânga baza pentru o țară renăscută. Cineaștii erau gata să fie martori la ceea ce era numit „Primăvara italiană". A luat naștere „Noul realism" imaginat în anii de război (vezi *Neorealismul și urmările: O cronologie a evenimentelor și opere alese*, din acest capitol).

Ce făcea aceste filme atât de realiste? În parte, contrastul cu multe filme care le-au precedat. Filmele italiene ajunseseră celebre în toată Europa pentru decorurile somptuoase de studio. Dar studiourile Cinecittà ale guvernului deveniseră tabără de refugiați și nu mai puteau găzdui producții opulente. Cineaștii se mutaseră pe străzi și la țară. Pentru că Italia stăpânea de mult postsincronizarea pentru dublajul filmelor străine, echipele de filmare turnau în locații autentice și făceau dublajul dialogului mai târziu.

O altă noutate era examinarea critică a istoriei recente. Filmele neorealiste prezentau poveștile contemporane dintr-o perspectivă a „frontului popular". De exemplu, *Roma, oraș deschis/ Roma città aperta,* al lui Roberto Rossellini (vezi *Roma, oraș deschis: Moartea Pinei*, din acest capitol) își extrăgea intriga din evenimente ale iernii 1943–1944. Personajele principale sunt prinse în lupta împotriva trupelor germane care ocupau Roma. Încrederea și sacrificiul de sine îi leagă pe agentul sabotor Manfredi, pe prietenul lui (Francesco), pe logodnica lui Francesco (Pina) și pe preotul Don Pietro. Filmul portretizează Rezistența ca unindu-i pe comuniști și catolici cu restul populației.

De asemenea, *Paisà,* al lui Rossellini, prezintă o viziune caleidoscopică a invaziei Aliaților în Italia. Cele șase episoade care îl compun urmăresc mișcarea forțelor americane din Sicilia în nord spre valea fluviului Pad. Mai fragmentat și cu un aspect documentar mai pronunțat decât *Roma, oraș deschis*, *Paisà* se concentrează nu doar pe luptele dintre partizanii italieni și forțele de ocupație, ci și pe fricțiunile, neînțelegerile și afinitățile ocazionale dintre comunitățile locale și trupele yankee. Tematic, *Paisà* e totodată despre diferențele de limbaj și cultură și despre evenimentele istorice pe care le portretizează.

La scurt timp, regizorii s-au reorientat de la eroismul partizanilor la probleme sociale contemporane, cum ar fi disensiunile dintre partide, inflația și șomajul răspândit. Puține filme neorealiste reprezintă suferința postbelică cu mai multă însuflețire decât *Hoții de biciclete/ Ladri di biciclette*, al lui Vittorio De Sica. Această poveste a unui muncitor a cărui subzistență depinde de bicicleta sa arată rapacitatea brutală a vieții de după

* Citat în Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986), p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

Neorealismul și urmările: O cronologie a evenimentelor și opere alese

1945	Primăvară: Mussolini e executat; Italia e eliberată. *Roma, oraș deschis*, Roberto Rossellini
1946	Iunie: Referendumul popular dă putere guvernamentală partidelor liberale și de stânga. *Paisà*, Roberto Rossellini *Soarele răsare încă/ Il Sole sorge ancora*, Aldo Vergano *Să trăim în pace/ Vivere in pace*, Luigi Zampa *Banditul/ Il Bandito*, Alberto Lattuada *Sciuscià*, Vittorio De Sica
1947	*Germania, anul zero/ Germania anno zero*, Roberto Rossellini *Vânătoarea tragică/ Caccia tragica*, Giuseppe De Santis *Fără milă/ Senza pietà*, Alberto Lattuada
1948	Aprilie: Un partid moderat creștin-democrat câștigă alegerile. *Pământul se cutremură/ La Terra trema*, Luchino Visconti *Hoții de biciclete/ Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica *Orez amar/ Riso amaro*, Giuseppe De Santis *Moara de pe fluviul Pad/ Il Mulino del Po*, Alberto Lattuada *Aparatul care ucide ticăloși/ La Macchina ammazzacattivi*, Roberto Rossellini *Iubire/ L'Amore*; film-mantou constând în *Vocea umană/Una Voce umana* și *Miracolul/ Il Miracolo*, Roberto Rossellini
1949	Decembrie: Legea Andreotti stabilește cote și subvenții. *Stromboli*, Roberto Rossellini
1950	*Miracol la Milano/ Miracolo a Milano*, Vittorio De Sica *Florile sfântului Francisc/ Francesco, giullare di Dio*, Roberto Rossellini *Cronica unei iubiri/ Cronaca di un amore*, Michelangelo Antonioni *Luminile varieteului/ Luci del varietà*, Alberto Lattuada și Federico Fellini
1951	*Umberto D.*, Vittorio De Sica *Roma ora 11/ Roma ore 11*, Giuseppe De Santis *Cea mai frumoasă/ Bellissima*, Luchino Visconti *Europa 51*, Roberto Rossellini
1952	*Șeicul alb/ Lo sceicco bianco*, Federico Fellini *Cei învinși/ I Vinti*, Michelangelo Antonioni
1953	Decembrie: Are loc Congresul Neorealismului din Parma. *Dragostea în oraș/ L'amore in città*, film colectiv coordonat de Cesare Zavattini *Viței/ I Vitelloni*, Federico Fellini *Gara Termini/ Stazione termini*, Vittorio De Sica *Doamna fără camelii/ Signora senza camelie*, Michelangelo Antonioni *Pâine, dragoste și fantezie/ Pane, amore e fantasia*, Luigi Comencini
1954	*Senso*, Luchino Visconti *La Strada*, Federico Fellini *Călătorie în Italia/ Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini

război (**fig. 16.9**). Ricci se adresează fiecărei instituții – poliție, Biserică, sindicat –, dar niciuna nu poate să-i recupereze bicicleta furată, iar majoritatea sunt indiferente la soarta lui. El și fiul său, Bruno, trebuie să rătăcească prin oraș într-o căutare zadarnică.

În contrast cu această critică socială, *Hoții de biciclete* opune dezintegrarea încrederii dintre Ricci și Bruno. Punctul culminant al filmului se întâmplă când, disperat, Ricci încearcă să fure el însuși o bicicletă. Bruno îl privește șocat. Căutarea lor i-a spulberat iluziile despre tatăl său. Scenaristul filmului, Cesare Zavattini, a exprimat adesea dorința să facă un film care pur și simplu urmărește un om prin nouăzeci de minute din viața lui. *Hoții de biciclete* nu e acel film, dar la vremea lui părea

Scanned with OKEN Scanner

să se apropie de ideea lui Alicata și De Santis de a urmări pasul „lent și obosit" al muncitorului.

Câteva filme cartografiau problemele vieții rurale. *Orez amar/ Riso amaro* reprezintă, ușor senzaționalist, exploatarea tinerelor femei constrânse să facă muncă agricolă prost plătită și mânate în dormitoare ca niște închisori. Cea mai cunoscută dintre aceste opere plasate în provincie e *Pământul se cutremură/ La terra trema*. Filmul portretizează rebeliunea nefericită a pescarilor sicilieni împotriva comercianților care îi exploatează. Precum alte filme ale aceleiași perioade, exprimă speranțele tot mai slabe pentru schimbare socială în profunzime.

În 1948, Primăvara italiană s-a încheiat. Partidele liberale și de stânga au fost învinse electoral. Țara se reconstruia. Venitul național începea să depășească nivelurile de dinaintea războiului, iar Italia avansa treptat spre o economie europeană modernizată. Industria filmului începuse să exporte filme, chiar și în Statele Unite.

În 1942, când Vittorio Mussolini, capul industriei filmului, a văzut *Obsesie*, al lui Visconti, a năvălit afară din cinema zbierând: „Asta nu e Italia!" Majoritatea filmelor neorealiste le-au provocat o reacție similară oficialilor postbelici. Portretul unei țări părăsite, lovite de sărăcie i-a ultragiat pe politicienii dornici să dovedească progresul Italiei înspre democrație și prosperitate. Biserica Catolică a condamnat multe filme pentru anticlericalismul lor și pentru cum reprezentau sexul și viața clasei muncitoare. Stângiștii atacau filmele pentru pesimism și pentru lipsa angajării politice explicite.

Roma, oraș deschis, *Paisà*, *Hoții de biciclete* și alte filme neorealiste au avut succes la publicul local într-o perioadă când filmele hollywoodiene se revărsau în Italia. Subsecretarul de stat pentru divertisment, Giulio Andreotti, căuta să încetinească avansul filmelor americane și totodată să tempereze excesele jenante ale neorealismului. Așa-zisa lege Andreotti, care a intrat în vigoare în 1949, nu doar că stabilea limite de import și cote de proiecție, dar furniza și împrumuturi pentru companiile de producție. Împrumuturile totuși necesitau aprobare pentru scenariu de la o comisie guvernamentală, iar filmele cu înclinație apolitică primeau sume mai mari. Și mai grav, unui film îi putea fi interzisă licența de export dacă cumva „calomnia Italia"*. Legea Andreotti a instaurat cenzura la nivelul pre-producției.

16.9. *Hoții de biciclete*: Ricci și soția lui se pregătesc să-și amaneteze așternuturile ca să poată recupera bicicleta bărbatului.

Această mișcare coincidea cu o alunecare generală dinspre neorealismul mai „pur" al perioadei 1944–1948. La puțin timp după război, mai mulți cineaști au căutat să obțină un aspect neorealist filmând povești de dragoste și melodrame în regiuni cu culoare locală pitorească. Alți regizori au explorat fantezia alegorică (precum *Miracol în Milano/ Miracolo a Milano,* al lui De Sica, și *Aparatul care ucide ticăloși/ La Macchina ammazzacattivi,* al lui Rossellini) sau spectacolul istoric (precum *Senso,* al lui Visconti). A apărut, de asemenea, așa-zisul *neorealism roz*, filme care îmbinau personaje din clasa muncitoare cu comedie populistă în stilul anilor 1930. Pe acest fundal, *Umberto D.* al lui De Sica și Zavattini, care înfățișa viața unui pensionar, nu putea decât să le pară oficialilor un regres periculos. Filmul începe cu o secvență în care poliția întrerupe protestul unor pensionari bătrâni și se încheie cu tentativa nereușită de suicid a lui Umberto. Într-o scrisoare publică adresată lui De Sica, Andreotti l-a criticat aspru pentru „execrabila deservire a patriei sale"**.

Definirea neorealismului

Până la începutul anilor 1950, impulsul neorealist își pierduse forța. La Congresul Neorealismului din Parma, în 1953, jurnaliștii și cineaștii au început să discute ce fusese mișcarea. Nu existase un manifest sau un program neorealist, doar un apel către mai mult realism și o accentuare a subiectelor contemporane și a vieții clasei muncitoare. În scurt timp însă, au apărut mai multe poziții critice.

* În Mira Liehm, *Passion and Defiance: Film in Italy from 1942 to the Present* (Berkeley: University of California Press, 1984), p. 91.

** În Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre ele trata neorealismul ca fiind un reportaj angajat, cerând reformă în numele unității politice care fusese câștigată efemer în timpul Rezistenței și a Primăverii italiene. Altă poziție sublinia dimensiunea morală a filmelor, sugerând că importanța mișcării consta în abilitatea de a face problemele personale ale protagoniștilor să capete semnificație universală.

Conform unei a treia poziții, abordarea documentară a neorealismului îl făcea pe spectator conștient de frumusețea vieții obișnuite. Cesare Zavattini, scenaristul lui De Sica, era cel mai neobosit susținător al unei estetici neorealiste distincte. Zavattini căuta un cinema care prezenta drama ascunsă în evenimente cotidiene, precum cumpărătul pantofilor sau căutarea unui apartament. Era de părere că filmele ar trebui să prezinte evenimentele în toată banalitatea lor repetitivă. Un producător american i-a spus lui Zavattini că un film hollywoodian ar arăta un avion trecând pe deasupra, apoi foc de mitralieră, apoi avionul căzând din cer, însă un film neorealist ar arăta avionul trecând o dată, apoi încă o dată și încă o dată. Zavattini i-a răspuns: „Nu e suficient să treacă avionul de trei ori; trebuie să treacă de douăzeci de ori.“* Acest ideal era realizat rar în practica neorealistă, dar formularea lui Zavattini le-a permis cineaștilor și teoreticienilor de film să-și imagineze un cinema radical „dedramatizat“ spre care se va avansa în anii 1960.

Mai multe tendințe apăreau uneori în același film. *Aurul Neapolelui/ L'Oro di Napoli* (1954), al lui De Sica, spune șase povești despre viața urbană. Două exemplifică *neorealismul roz*: soția senzuală a unui brutar reușește să-și ascundă aventura, iar contele falit își hrănește meteahna de parior jucând cărți cu un băiețel (care câștigă întotdeauna). Segmentele mai puțin comice aspiră spre farmec universal, ca atunci când o prostituată e prinsă în capcana unei căsătorii lipsite de dragoste sau când o familie e tiranizată de bruta care s-a mutat cu ei. Critica politică e prezentă în ultima poveste, care-i arată pe localnici în cursul unei conspirații de a dezumfla un plutocrat arogant. Idealul lui Zavattini de acțiune banală e reprezentat de o secvență simplă în care o mamă însoțește cadavrul fiului ei la cimitir (**fig. 16.10**).

Formă și stil neorealiste Majoritatea istoricilor de film consideră că neorealismul a fost influent nu doar pentru atitudinile sale politice și pentru viziunea sa despre lume, ci și pentru inovațiile la nivelul formelor cinematografice. Multe dintre ele aveau precedent, însă prestigiul internațional al mișcării neorealiste a atras atenția asupra lor mai mult decât oricând.

Filmul neorealist prototipic e adesea considerat unul filmat în locații autentice, folosind actori neprofesioniști și filmându-i în cadre nepregătite, cu compoziție nearanjată. Totuși, de fapt, puține filme neorealiste etalează toate aceste caracteristici. Majoritatea secvențelor de interior sunt filmate în decoruri de studio atent luminate (vezi fig. 16.9). Sunetul e aproape invariabil postsincronizat, ceea ce permite control după filmare; vocea protagonistului din *Hoții de biciclete* a fost furnizată de un alt actor. Deși în anumite filme interpreții erau neprofesioniști, mai frecvent aceștia se amestecau cu vedete precum Anna Magnani și Aldo Fabrizi. În concluzie, neorealismul nu se bazează pe artificiu mai puțin decât alte stiluri de filmare.

Mai mult, filmele sunt montate urmând normele stilului clasic hollywoodian. Deși puține imagini neorealiste sunt compuse la fel de autoreflexiv precum cele din *Pământul se cutremură*, cadrele au frecvent scopul de a impresiona (**fig. 16.11, 16.12**). Până și secvențele filmate în locații autentice conțin mișcări line de cameră, focalizare precisă și mizanscenă construită pe mai multe planuri (**fig. 16.13, 16.14**). Filmul neorealist conține, în mod caracteristic, o coloană sonoră impetuoasă care amintește de operă în sublinierea dezvoltării emoționale a unei secvențe.

În concepția sa asupra narării, mișcarea neorealistă a fost deschizătoare de drumuri. Uneori filmele se bazează considerabil pe coincidențe, ca atunci când, în *Hoții de biciclete*, Ricci și Bruno dau nas în nas cu hoțul în apropierea unei case pe care o vizitaseră. Asemenea evoluții narative, care resping lanțul de evenimente atent motivat din cinematograful clasic, pot părea să oglindească întâlnirile întâmplătoare din viața cotidiană. Laolaltă cu această tendință se practică o utilizare fără precedent a elipsei. Filmele neorealiste sar adesea peste cauzele importante ale evenimentelor pe care le vedem. În *Paisà*, masacrarea de către germani a unei familii de fermieri e dezvăluită cu o bruschețe înspăimântătoare. La un moment dat, gherilele partizanilor sunt pe câmp așteptând un avion, iar în secvența următoare, gherilele descoperă un bebeluș care plânge lângă părinții lui morți.

Dezagregarea liniarității intrigii e probabil cel mai evidentă în finalurile deschise ale filmelor. La jumătatea lui *Roma, oraș deschis*, Francesco scapă de fasciști, dar intriga nu se mai întoarce la el. În *Hoții de biciclete*,

* *Ibid.*, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

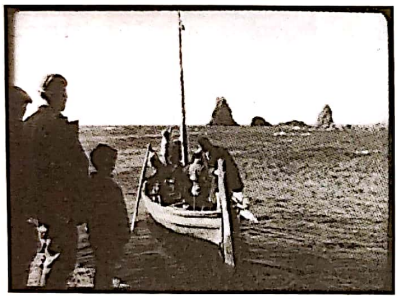
Ricci și Bruno se afundă în mulțime fără nicio bicicletă. Cum o va scoate la capăt familia? Filmul nu ne spune.

Filmele neorealiste folosesc *deadline*-uri hollywoodiene, întâlniri programate și „cârlige de dialog" ca să facă legătura între secvențe, dar rezultatul e probabil să pară doar o înșiruire de evenimente. Secvența B e plauzibil să urmeze după secvența A doar pentru că B s-a întâmplat mai târziu, nu pentru că A a produs-o. O mare parte din *Hoții de biciclete* e organizată în jurul căutării bicicletei și urmărește cronologia zilei, de dimineață, trecând prin prânz până după-amiaza târziu.

Asemănător de episodice sunt secvențele finale ale celui de-al treilea film postbelic al lui Rossellini, *Germania, anul zero/ Germania, anno zero*. Edmund, băiatul care exemplifică toată confuzia morală a Germaniei înfrânte, fuge de familia lui și cutreieră străzile Berlinului. Ultimele paisprezece minute ale filmului îl urmăresc de-a lungul unei singure nopți și a dimineții următoare, concentrându-se pe evenimente arbitrare. Edmund privește o prostituată care-și lasă clientul, se joacă șotron pe străzi pustii, își târăște picioarele prin molozul clădirilor, încearcă să intre în jocul de fotbal al altor băieți și rătăcește prin oraș (**fig. 16.15**). De la înălțimea unei clădiri distruse, după ce vede sicriul bunicului său scos afară, se aruncă și moare. Deși o sinucidere e o concluzie tradițională pentru o poveste, Rossellini ajunge la ea printr-o serie de evenimente cotidiene, întrezărite accidental.

Având înainte o intrigă constând în evenimente care ar putea să nu aibă legături cauzale, spectatorul nu mai știe care sunt „secvențele mari" și ce e doar material de umplutură. Nararea neorealistă tinde să aplatizeze toate evenimentele la același nivel, diminuând climaxurile și zăbovind asupra locațiilor și comportamentelor lumești. Criticul André Bazin a scris elocvent despre cum plimbarea prin Roma din *Hoții de biciclete* îl lasă pe spectator să observe diferența dintre mersul lui Ricci și cel al lui Bruno*. În *Umberto D.*, o secvență e dedicată trezirii menajerei și începerii muncii zilnice în bucătărie; Bazin a lăudat alegerea pentru stăruința

16.10. *Aurul Neapolelui*: Fără nicio expozițiune și fără climax dramatic, o mamă urmărește un dric pe străzi. Peste puțin timp va împrăștia bomboane pe stradă ca să le adune copiii.



16.11. *Pământul se cutremură*: Utilizarea peisajului marin de către Visconti duce la o compoziție elegantă.

16.12. Neorealism ca spectacol istoric în *Moara de pe fluviul Pad.*

* André Bazin, *What Is Cinema?* vol. 2, trad. și ed. Hugh Gray (Berkeley: University of California Press, 1971), pp. 54–55.

16.13. În *Orez amar*, camera începe de la un prim-plan al picioarelor în mișcare ale femeilor...

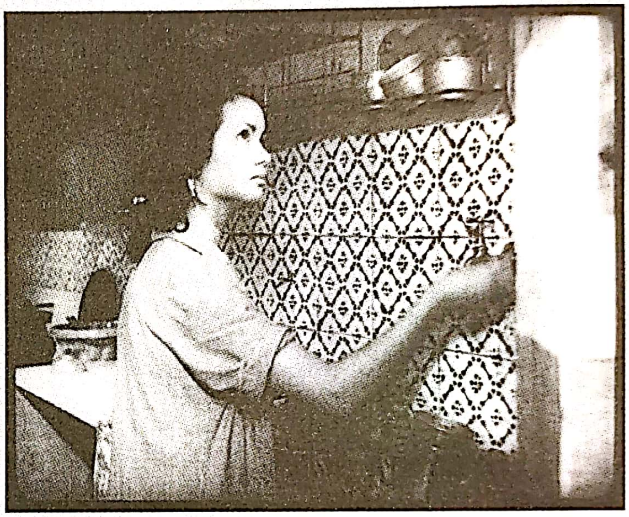
16.14. ... și se ridică încet până când dezvăluie întreaga orezărie.

16.15. Edmund se oprește din plimbările lui când dintr-o biserică bombardată se aude muzică de orgă (*Germania, anul zero*).

Scanned with OKEN Scanner

UMBERTO D.: MENAJERA SE TREZEȘTE

Secvența începe cu menajera în pat, privind o pisică ce traversează acoperișul. Se ridică și merge în bucătărie, unde, după mai multe încercări, aprinde focul (**fig. 16.16**). (Pe perete se văd urmele mai multor chibrituri aprinse acolo.) Se uită din nou pe fereastră și vede pisica mergând pe acoperiș; se uită pe altă fereastră și apoi merge înapoi în bucătărie. Se îndreaptă spre bufet, apoi spre masă, iar în final spre chiuvetă, unde pulverizează furnicile de pe perete (**fig. 16.17**). Umple cafetiera, se mai învârte un pic, iar apoi se întoarce spre aragaz, unde se examinează de semnele sarcinii. Mergând spre masă, se așază și începe să lăcrimeze în timp ce râșnește cafeaua de dimineață (**fig. 16.18**). Cât o macină, își întinde piciorul să închidă ușa (**fig. 16.19**). Apoi se ridică, se șterge la ochi și-i duce șefei cafeaua. Așa cum se întâmplă frecvent în filmele neorealiste, detaliile realiste joacă un rol narativ. Bazin laudă pe bună dreptate secvența că ne prezintă viața menajerei în toată „cotidianitatea", dar ar trebui să notăm și că un grad de dramă e inserat, deopotrivă. Menajera tocmai a descoperit că e însărcinată. Puterea secvenței derivă din tensiunea între rutina ei mohorâtă și anxietatea ei amorțită privind propriul viitor.



16.16–16.19. (*Umberto D.*)

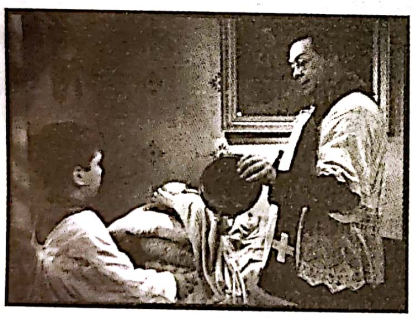
Scanned with OKEN Scanner

ROMA, ORAȘ DESCHIS: MOARTEA PINEI

Rossellini începe secvența în culmea suspansului, când soldații germani împrejmuiesc un bloc de apartamente și încep să caute partizani clandestini. Don Pietro și Marcello se prefac că vizitează un muribund. Ei ascund munițiile partizanilor în patul bătrânului, un șiretlic care declanșează umor de farsă atunci când bătrânul refuză să se prefacă în agonie (**fig. 16.20**).

Tonul se schimbă din nou când Pina vede că germanii i-au capturat logodnicul, pe Francesco, și îl mână înspre camioanele lor. Se eliberează de gărzi și aleargă după camionul care pleacă (**fig. 16.21, 16.22**). Don Pietro, privind cu groază, îi împinge fața lui Marcello în sutana lui. Francesco strigă: „Țineți-o!" (**fig. 16.23**). Dintr-odată se produce o rafală de mitralieră. În următorul cadru, văzută din punctul de vedere al lui Francesco, Pina e nimerită de gloanțe și cade (**fig. 16.24**). Se aude muzică sobră. Ultimele patru cadre din secvență, filmate – ca pentru un buletin de actualități – cu obiectiv cu focală lungă, îi arată pe Marcello și pe Don Pietro alergând înspre femeia moartă și îngenunchind lângă ea (**fig. 16.25**).

Claritatea stilului lui Rossellini îi permite să construiască o narațiune tulburătoare. Într-un film mai clasic, Francesco ar vedea cine a ucis-o pe Pina și și-ar petrece restul filmului căutând răzbunare. Dar aici, Pina e doborâtă de un șir anonim de focuri, iar identitatea ucigașului nu e niciodată dezvăluită. În plus, tonul emoțional se schimbă brusc, de la suspans la comedie la suspans și, în final, la șoc și durere. Chiar mai deranjant, Pina a fost plasată ca eroina filmului, iar moartea ei subită constituie un șoc pentru care puțini spectatori din 1945 ar fi putut fi pregătiți. Ca în cazul morții lui André Jurieu în *Regula jocului/ La règle du jeu*, de Jean Renoir, moartea Pinei sugerează că în viața reală – spre deosebire de filme – pot muri oameni buni degeaba.

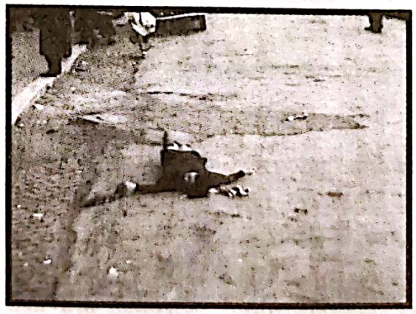


16.20. *Roma, oraș deschis*: ca să-l facă pe bătrân să pară că moare, Don Pietro îl face knock-out lovindu-l în cap cu o tigaie.

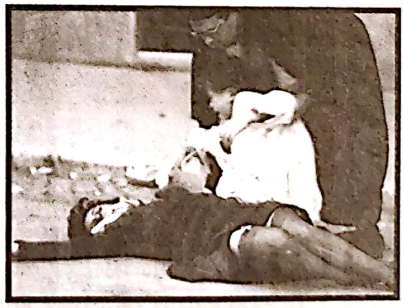
16.21. Pina se eliberează de gărzi...

16.22. ... și aleargă după Francesco; e văzută din unghiul camionului.

16.23. Într-un contraplan, Francesco strigă...



16.24. ... chiar înainte ca Pina să fie împușcată.



16.25. Don Pietro și Marcello jelesc peste corpul Pinei.

Scanned with OKEN Scanner

Cei doi mari regizori care s-au remarcat în timpul neorealismului erau aproape contemporani. Amândoi au crescut în cămine înstărite, s-au interesat de film ca distracție de amator și și-au lansat carierele în cinema sub auspiciile fascismului mussolinian. Ambii bărbați au avut vieți personale neortodoxe, Visconti recunoscându-și homosexualitatea, în timp ce Rossellini a fost în relații intime cu mai multe femei (cel mai remarcabil, cu Ingrid Bergman, care i-a născut o fiică, Isabella, în afara căsniciei).

Aristocratul Visconti a devenit interesat de film asistându-l pe Jean Renoir la realizarea lui *O plimbare la țară/ Une partie de campagne* (1936). Visconti a susținut cauze de stânga, iar în timpul războiului a colaborat la efortul partizanilor. Primul său film, *Obsesie*, a jucat un rol important în revigorarea realismului în timpul ultimilor ani ai cinematografului fascist. „Termenul «neorealism»", declara el, „s-a născut cu *Obsesie*."* *Pământul se cutremură* a început ca un dispozitiv de promovare a Partidului Comunist, însă Visconti a finanțat filmul din averea personală.

Visconti lucra și în operă, iar filmele lui etalau costume și decoruri somptuoase, actorie flamboaiantă și muzică copleșitoare. *Senso* începe la o reprezentație a *Trubadurului* (*Il Trovatore*) și folosește muzica lui Giuseppe Verdi de la un capăt la altul. *Căderea zeilor/ La caduta degli dei* (1969) trebuia inițial să se numească *Götterdammerung*, realizând o paralelă între declinul moral al Germaniei sub Hitler cu opera lui Wagner, *Amurgul zeilor*. De-a lungul filmului, folosirea culorii exagerează alunecarea de la tradiție la decadență (**fig. color 16.1**). Versiunea cinematografică a lui Visconti la *Moarte la Veneția/ Morte a Venezia* (1971), ecranizare a unei nuvele de Thomas Mann, își mulează eroul după Gustav Mahler, iar *Ludwig* (1973) îi rezervă lui Wagner un rol dramatic important. Visconti urmărea să creeze emoție intensă: „Iubesc melodrama pentru că e situată exact la limita dintre viață și teatru."**

Pământul se cutremură, *Senso*, *Rocco și frații săi/ Rocco e i suoi fratelli* (1960), *Ghepardul/ Il gattopardo* (1963), *Căderea zeilor*, *Ludwig* și *Grup de familie într-un interior/ Gruppo di famiglia in un interno* (1974) trasează, toate, declinul unor familii în timpul unei răsturnări istorice dramatice. Visconti evocă nu doar stilul de viață al bogaților, ci de regulă și demonstrează conflictul de clasă din spatele lor. Puteri străine conspiră cu clasa dominantă să oprime gloata (*Senso*); aristocrații trebuie să renunțe în fața ascensiunii democrației (*Ghepardul*); o burghezie se prăbușește din cauza propriei corupții (*Căderea zeilor*).

Tot mai mult, Visconti s-a bazat pe un stil de filmare languros cu panoramări și transfocări, ca și cum istoria ar fi o vastă producție pentru scenă și regizorul i-ar ghida spectatorului ochelarii de operă peste detaliile ei. În timp ce familia von Essenbec din *Căderea zeilor* ascultă o sonată de Bach, camera plutește încet de la un chip la altul, studiind egocentrismul burghez pe care naziștii îl vor exploata. În *Moarte la Veneția*, camera îl caută pe tânărul Tadzio printre stâlpii, ferigile și tăvile de argint pentru ceai ale hotelului luxos.

Rossellini, prin contrast, se opunea spectacolului. „Dacă, din greșeală, fac un cadru frumos", a remarcat

* Citat în Gaia Servadio, *Luchino Visconti: A Biography* (New York: Franklin Watts, 1983), p. 78.

** Citat în Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, p. 183.

ei pe „microacțiuni" neînsemnate pe care cinematograful tradițional nu ni le arată* (vezi *Umberto D.: Menajera se trezește*, din acest capitol). Această abordare neortodoxă a construcției narative le-a permis cineaștilor neorealiști să atragă atenția spectatorului către detaliile „irelevante" care compun viața cotidiană.

Neorealismul a căutat să îmbrățișeze lumea obișnuită în toate dispozițiile ei variabile. În *Paisà*, secvențe moderat comice sau patetice alternează cu altele pline de violență. Probabil cel mai celebru exemplu de ton amestecat e secvența ce reprezintă moartea Pinei în *Roma, oraș deschis*, care dezvăluie cum un stil cinematografic relativ ortodox poate să transmită diverse torsiuni ale timbrului emoțional (vezi *Roma, oraș deschis*: *Moartea Pinei*, din acest capitol).

Mecanismele stilistice și narative ale neorealismului au influențat apariția unui cinema internațional modernist. Filmarea în locații autentice cu postsincron; amalgamul de actori cu experiență și actori neprofesioniști; intrigile bazate pe întâmplări fortuite, elipsele, finalurile deschise și microacțiunile; și amestecurile extreme de ton – toate aceste strategii vor fi

* *Ibid.*, pp. 81–82.

Scanned with OKEN Scanner

odată, „îl tai".* Abordarea lui directă se potrivea cu credința lui necomplicată în valori rudimentare. *Roma, oraș deschis* transformă partizanii în martiri cu aură hristică, în timp ce *Florile sfântului Francisc* arată bucuria copilărească a caritații creștine. La finalul filmului, Francisc îi instruiește pe urmăritorii lui să se învârtă până cad la pământ. Rossellini uneori pledează pentru un umanism mai degrabă laic, care laudă fantezia și imaginația (*Aparatul de ucis ticăloși*), devotarea față de munca valoroasă (*Europa 51*) și acceptarea iubirii imperfecte (*Călătorie în Italia*). Mai târziu, a celebrat mari artiști, inventatori și filosofi ai lumii vestice (*Socrate*, 1970; *Blaise Pascal*, 1972; *Epoca familiei Medici/ L'età di Cosimo de' Medici*, 1972; *Descartes*, 1974).

Oricât de direct ar fi fost mesajul lui Rossellini, maniera în care-l trata îl purta repetat înspre ambiguități moderniste. Înclinația lui pentru ton amestecat, narațiuni episodice și finaluri deschise face adesea filmele mai evocatoare decât sugerează temele lor directe. Comparat cu eleganța lui Visconti, stilul lui Rossellini pare neîndemânatic. Dar cele mai simple efecte, în context, adesea dau rezultate complexe, precum utilizarea timpilor morți. Rossellini își presară poveștile cu intervale goale în care personajele pur și simplu stau sau merg sau gândesc. În *Călătorie în Italia*, Katherine se preface că doarme când soțul ei se întoarce din Capri, iar Rossellini sugerează o învălmășeală de emoții doar prin intercalarea cadrelor cu fiecare partener.

La fel ca Visconti, Rossellini a ajuns și el să se bazeze pe un stil cu panoramări și transfocări după începutul anilor 1960. Însă cadrele cercetătoare ale lui Visconti desfășoară un întreg spectacol, în timp ce Rossellini folosește panoramări cu transfocări pentru că sunt simple și ieftine și pentru că pot să prezinte acțiunea neutru, eliberându-ne de conștiința oricărui personaj (**fig. color 16.2**).

În ultimii cincisprezece ani ai vieții, Rossellini a regizat o serie de filme de televiziune care aveau scopul de a prezenta marile figuri și forțe ale istoriei. Acest demers vast a rezultat în *Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea/ La prise du pouvoir par Louis XIV* (1966), filmele despre Pascal și Medici, *Il messia/ Mesia* (1975) și alte filme. Ca drame de epocă, aceste filme sunt remarcabil de nespectaculoase. Cu vorbă multă și dominate de cadre lungi, statice, ele zăbovesc asupra vieții cotidiene în fiecare epocă. În timp ce Visconti își imaginează istoria ca pe o vastă operă, Rossellini o dedramatizează.

Visconti a devenit un model pentru alți regizori italieni cu o înclinație înspre operă, precum Franco Zeffirelli, Francesco Rosi și Liliana Cavani. Versiunea lui Rossellini de modernism cinematografic, în numele realismului, umanismului și al educației cu siguranță a influențat generația nouă a anilor 1960. „Iată cinemaul nostru", a scris Jacques Rivette, „a acelora dintre noi care ne pregătim să facem filme (oare v-am zis? s-ar putea întâmpla curând.)".**

* Citat în Peter Brunette, *Roberto Rossellini* (New York: Oxford University Press, 1987), p. 14.

** Jacques Rivette, „Letter on Rossellini", în Jim Hillier, ed., Cahiers du Cinéma: *The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), p. 203.

ulterior adoptate și dezvoltate de cineaști până în secolul XXI.

Dincolo de neorealism

Dincolo de filme precum *Umberto D.*, neorealismul roz a fost forma dominantă adoptată de mișcare la începutul anilor 1950. Succesul enorm al filmului lui Luigi Comencini, *Pâine, dragoste și fantezie/ Pane, amore e fantasia* (1953), a dus la un șir de imitații care a continuat mult după 1960. Neorealismul roz a păstrat autenticitatea locațiilor și folosirea actorilor neprofesioniști, iar ocazional trata probleme sociale, dar absorbea neorealismul în tradiția robustă a comediei italiene. În timp ce recuperarea economică persevera în creșterea prosperității în Italia, spectatorii nu tratau binevoitor axarea neorealismului pe sărăcie și suferință.

Mai mult, industria locală a filmului se orienta tot mai mult spre piața internațională. Sute de filme americane fuseseră lansate cu succes în Italia la finalul anilor 1940, iar guvernul italian înghețase profiturile americane în interiorul țării. Asta a încurajat studiourile hollywoodiene să reinvestească banii în producția

Scanned with OKEN Scanner

de film italian, precum și în distribuția și exploatarea lui. Italia susținea și filmele americane filmate în deplasare, furnizând actori și echipe tehnice.

Multe genuri tradiționale s-au dovedit exportabile. Profitabilul *Fabiola* (1948), al lui Blasetti, a revigorat filmul istoric opulent. Spectatorii din Europa și America și-au cultivat gustul pentru *peplum*, epopei cu musculoși precum *Ulise* (1954) și *Revolta sclavilor/ La rivolta dei gladiatori* (1958). Avea succes și *commedia all'italiana* cu vedete comice veterane precum Vittorio De Sica și Totò, alături de apariții postbelice precum Sophia Loren, Vittorio Gassman, Alberto Sordi și Marcello Mastroianni. Printre filmele cele mai de succes au fost *Veșnicii necunoscuți/ I soliti ignoti* (1956) și *Divorț în stil italian/ Divorzio all'italiana* (1961). Carlo Ponti și Dino de Laurentiis au condus o nouă generație de producători care și-au fixat orizontul dincolo de granițele Italiei și au transformat Cinecittà după reconstrucție într-o fabrică de filme.

Alți cineaști au migrat înspre portretizare psihologică mai intimă, concentrându-se pe cum circumstanțele sociale afectează relațiile personale dintre indivizi. Michelangelo Antonioni, unul dintre cei mai semnificativi regizori ai perioadei, nota: „Nu mi se mai pare important să faci un film despre un om a cărui bicicletă a fost furată... Acum, că am eliminat problema bicicletei (vorbesc metaforic), mi se pare important de văzut ce e în mintea și în inima acestui om a cărui bicicletă a fost furată, cum s-a adaptat, ce-a mai păstrat din experiența lui trecută, a războiului, a perioadei de după război, a tuturor lucrurilor care i s-au întâmplat în țara noastră.“*

Un interes pentru efectele psihologice ale războiului și recuperării marchează operele de la începutul anilor 1950 atât ale lui Rossellini, cât și ale lui Antonioni. Fiecare regizor dezvăluie cum viețile indivizilor sunt alterate de o ambianță de confuzie postbelică.

După „trilogia postbelică“ a lui Rossellini – *Roma, oraș deschis*, *Paisà* și *Germania, anul zero* –, cinemaul lui a încercat să reînsuflețească umanismul în ceea ce percepea ca fiind o societate în descompunere. „Trăim“, a afirmat cândva, „într-o lume care abia mai e umană – cuprinși de teamă și de angoasă. Umanitatea bea whiskey ca să se stimuleze, iar apoi ia tranchilizante ca să se liniștească.“** S-a văzut ca pe un continuator al proiectului neorealist prin faptul că-i alerta pe oameni în privința exigențelor adevărului spiritual, ale autocunoașterii și ale obligației față de alții. Filmele lui Rossellini au devenit intens didactice, arătând cum lumea pragmatică îi confundă pe indivizii sensibili cu niște nătângi, eretici sau lunatici. În *Miracolul/ Il Miracolo*, prezintă povestea unei păstorițe confuze care crede că e însărcinată cu un copil sfânt. E alungată de săteni și trebuie să meargă în munți ca să poarte singură copilul. În *Florile Sfântului Francisc/ Francesco, giullare di Dio*, Sfântul Francisc de Assisi și discipolii lui copilăroși, debordând de vitalitate, devin modele de blândețe și de caritate într-o lume coruptă (vezi *Luchino Visconti și Roberto Rossellini,* din acest capitol).

În filmele lui cu Ingrid Bergman, Rossellini prezintă descoperirea treptată de către o femeie a conștiinței morale. O refugiată de război egoistă și calculată ajunge la o acceptare tăcută a dragostei soțului ei după o experiență mistică pe muchia vulcanului (*Stromboli*). O mamă devastată de suicidul băiatului ei își devotează viața ușurării suferinței altora; filantropia ei nu poate decât să pară nebunească, așa că ajunge închisă într-un ospiciu (*Europa 51*). Și o femeie amorțită emoțional descoperă Italia ca fiind înspăimântător de vie, chiar și în catacombele ei. Numai după ce trece accidental pe lângă o procesiune religioasă începe – posibil – să-l iubească din nou pe soțul ei (*Călătorie în Italia*).

Rossellini se concentrează pe persoana extraordinară care poate redescoperi valori atemporale și venerabile în lumea postbelică. Prin contrast, filmele lui Antonioni se concentrează pe efectul ambiției și mobilității de clasă asupra unor indivizi care își pierd astfel sensibilitatea morală. În *Cronica unei iubiri/ Cronaca di un amore*, de exemplu, eroina și eroul au provocat accidental moartea unei prietene în urmă cu mulți ani. Acum, ea este soția unui industriaș bogat, iar el e un vânzător auto ambulant. Curiozitatea soțului privind trecutul ei îl duce la angajarea unui detectiv, iar ulterior investigația lui îi reunește pe cei doi foști îndrăgostiți. Când pasiunea lor se redeșteaptă, complotează să-l ucidă pe soț.

Din punct de vedere narativ, multe filme de artă italiene de la începutul anilor 1950 folosesc convenții neorealiste precum elipsele și finalurile deschise. În special concentrarea pe stările psihologice ale indivizilor i-a condus pe Rossellini și pe Antonioni către o abordare dedramatizată, derivată din concentrarea neorealismului pe evenimente cotidiene. Acum, intriga unui film ar putea amesteca secvențe de conversație banală cu unele care arată personajele reacționând la

* Citat în Pierre Leprohon, *Michelangelo Antonioni: An Introduction* (New York: Simon and Schuster, 1963), pp. 89–90.
** Citat în Mario Verdone, *Roberto Rossellini* (Paris: Éditions Seghers, 1963), p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

mediul lor sau pur și simplu mergând sau conducând printr-un peisaj.

Exemplul canonic al acestei povești dedramatizate e *Călătorie în Italia*, al lui Rossellini, în care certurile dintre Katherine și soțul ei alternează cu secvențe în care face excursii către situri turistice din jurul vilei lor. Episoadele excursiilor îi sugerează tânjirile romantice, nesiguranța legată de rolul plăcerii fizice și dorința să poarte un copil (**fig. 16.26**), în timp ce recunoaște treptat sterilitatea căsătoriei ei. *Călătorie în Italia* sugera un fel de a face filme în care secvențele sunt construite nu în jurul unei intrigi complicate, ci al unor episoade în care incidente aleatorii, „nondramatice", vor sugera stările trecătoare și problemele abia articulate ale personajelor. Secvența de la muzeu din *Călătorie în Italia* e notabilă pentru mișcările ei ample de cameră și, în acest sens, e caracteristică pentru o evoluție stilistică a filmelor italiene de la începutul anilor 1950. Tot mai mult, regizorii foloseau travlinguri lente ca să exploreze relațiile personajelor într-un mediu concret.

După începutul acestui deceniu, tot mai mult din cinematograful „de calitate" italian era centrat pe probleme individuale. În loc să documenteze un moment istoric reprezentând lupte colective, cineaștii au sondat personaje din clasa mijlocie sau din cea superioară pentru efectele psihologice ale vieții contemporane.

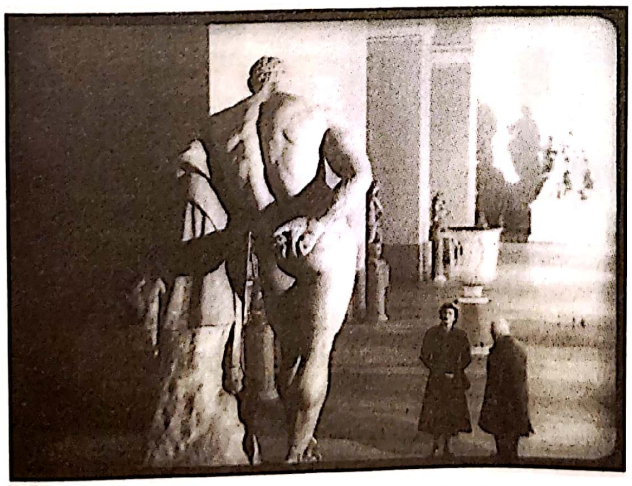
Alternativ, cineastul putea trata clasa de mijloc sau cea muncitoare într-o manieră mai degrabă poetică, așa cum a făcut Federico Fellini într-o serie de filme începând cu *Luminile varieteului/ Luci del varietà* (1950, coregizat cu Alberto Lattuada). În operele lui Fellini din anii 1950, subiectul neorealist e tratat liric, aproape mistic. *La Strada* (1954), povestea lui Fellini despre inocență victimizată, are simplitatea unei parabole. Circarii itineranți Zampanò și Gelsomina trăiesc într-o zonă rurală dezolantă, dar din când în când acest tărâm se suprapune cu unul mai misterios (**fig. 16.27**). Criticii marxiști l-au atacat pe Fellini pentru devierea de la neorealism, dar el a pretins că a rămas fidel spiritului acestuia de „sinceritate".* În orice caz, opera lui Fellini, în la fel de mare măsură ca a lui Rossellini și Antonioni, a virat cinemaul italian de la verosimilitudinea neorealismului către un cinema al imaginației și ambiguității. (Pentru o discuție despre carierele lui Fellini și Antonioni vezi Capitolul 19).

UN NEOREALISM SPANIOL?

Spania oferă un studiu de caz revelator al puternicei influențe a neorealismului italian. La prima vedere, nicio țară nu putea părea mai puțin ospitalieră impulsului neorealist. Odată ce forțele lui Francisco Franco au câștigat războiul civil în 1939, acesta a instaurat o dictatură fascistă. După Al Doilea Război Mondial, Spania a reintrat treptat în comunitatea internațională, dar a rămas un stat autoritar până la jumătatea anilor 1970.

Industria filmului a fost controlată de guvern printr-un minister care cenzura scenariile înaintea filmării, cerea dublarea tuturor filmelor într-un dialect „oficial"

* Federico Fellini, „My Experiences as a Director", în Peter Bondanella, ed., *Federico Fellini: Essays in Criticism* (New York: Oxford University Press, 1978), p. 4.



16.26. Renumita secvență de la muzeu din *Călătorie în Italia*: Katherine ajunge față în față cu carnalitatea izbitoare a sculpturii antice.

16.27. *La Strada*: Cât Gelsomina șade la marginea drumului, o formație de carnaval apare de nicăieri agale.

Scanned with OKEN Scanner

castilian și genera un monopol de stat pe actualități și documentare. Regimul cerea filme pioase și șovine. Rezultatul a fost o procesiune de drame despre războiul civil (*cine cruzada*), epopei, filme religioase și adaptări literare (inclusiv un *Don Quijote de la Mancha*, 1947, Rafael Gil, care-l compara pe eroul idealist cu Franco). La un nivel mai puțin prestigios, industria scotea filme muzicale populare, comedii și filme cu toreadori. Industria domestică furniza și locații pentru coproducții și proiecte străine filmate în deplasare.

La începutul anilor 1950 totuși, s-au ivit câteva contra-curente. Cea mai mare companie de producție a anilor 1940 a investit excesiv în producții de buget mare și s-a prăbușit. Ca reacție la abordarea superproducțiilor, mai multe filme de buget redus, între care e notabil *Brazde/ Surcos* (1951), au început să trateze probleme sociale, iar unele foloseau filmarea în locații autentice și actori neprofesioniști în manieră neorealistă. La școala de film IIEC (fondată în 1947), studenții puteau vedea filme străine pentru care era interzisă distribuția publică. În 1951, în timpul unei săptămâni de film italian, studenții IIEC au vizionat *Hoții de biciclete*, *Miracol în Milano*, *Roma, oraș deschis*, *Paisà* și *Cronica unei iubiri*. La puțin timp după acest moment, mai mulți absolvenți ai IIEC au fondat o publicație, *Objetivo*, care discuta idei neorealiste.

Efectul imediat al neorealismului e cel mai evident în opera celor mai bine cunoscuți regizori care s-au lansat în anii 1950, Luis García Berlanga și Juan Antonio Bardem. „B&B", cum au ajuns să fie cunoscuți, erau în prima promoție de absolvenți de la IIEC, iar la începutul anilor 1950 au colaborat la mai multe proiecte. *Bun-venit, domnule Marshall/ ¡Bienvenido, Míster Marshall!* (1951), scris de Bardem și regizat de Berlanga, e o fabulă umoristică ce amintește de *Miracol la Milano* al lui De Sica. Un oraș mic se transformă singur într-un stereotip pitoresc ca să beneficieze de Planul Marshall (**fig. 16.28**).

Extrem de popular în Spania, *Bun-venit, domnule Marshall* satiriza puterea în expansiune a Statelor Unite, persifla filmele hollywoodiene și genurile folclorice spaniole și lansa un apel tăcut la unitate populară. A dat tonul filmelor de mai târziu ale lui Berlanga precum *Calabuch* (1956), care satiriza cursa înarmării și promulga ceea ce urma să fie numită *la estética franquista* („estetica franchistă"), un tratament sardonic sau ironic al subiectelor aparent prudente.

Bun-venit, domnule Marshall a fost ales ca nominalizarea Spaniei la Festivalul de Film de la Cannes și, în ciuda controversei despre perspectiva sa „antiamericană", a primit o mențiune specială. Filmul i-a permis lui Bardem să treacă de la scris scenarii la regizat. A avut parte de succes internațional cu *Moartea unui ciclist/ Muerte de un ciclista* (1955), care a câștigat premiul pentru Cel mai bun film la Cannes, și cu *Strada mare/ Calle Mayor* (1956), care a câștigat Premiul criticii la Veneția.

Berlanga a amestecat impulsuri neorealiste înspre realism regional cu o predilecție către comedie sardonică. Bardem, din contră, favoriza o examinare sobră a stărilor psihologice. *Strada mare*, o incriminare aprigă a obtuzității de oraș mic și a egoismului masculin, amintește de *Viteii/ I vitelloni*, însă fără umorul indulgent al lui Fellini (**fig. 16.29**). În mod similar, *Moartea unui ciclist* provine într-o oarecare măsură din *Cronica unei iubiri*; ba chiar o are în distribuție pe Lucia Bosè, actrița principală a filmului lui Antonioni. Intriga lui Bardem arată cum o aventură între soția unui bărbat bogat și un profesor universitar e spulberată atunci când mașina lor lovește un biciclist. Montajul lui Bardem construiește un comentariu narativ asupra aventurii, iar cadrele mizanscenate în profunzimea câmpului amintesc de cele ale lui Antonioni. (**fig. 16.30**; de comparat cu fig. 16.4).

Pe măsură ce operele lui Berlanga, ale lui Bardem și ale altora au câștigat aprobare internațională, o cultură de film spaniolă alternativă a început să prindă contur. Apariția cinecluburilor în diverse universități a condus la organizarea unei conferințe la Salamanca în 1955. Acest eveniment a reunit cineaști, critici și cercetători într-o discuție despre viitorul cinematografului național. Bardem a denunțat filmul spaniol ca fiind

16.28. Învățătoarea dă lecții de cum să te îmbraci și să te comporți ca un clișeu de spaniol în *Bun-venit, domnule Marshall.*

Scanned with OKEN Scanner

16.29. Tineri pierde-vară dintr-un oraș mic (*Strada mare*).

16.30. Alienare și anomie în stil antonionian în *Moartea unui ciclist.*

„politic, inutil; social, fals; intelectual, inferior; estetic, nonexistent; iar industrial, bolnav"*. După denunțarea rostită de Bardem, acesta a fost arestat în timp ce filma *Strada mare* și nu a fost eliberat decât după proteste internaționale.

Discuțiile de la Salamanca nu au urnit industria, dar i-au încurajat pe cineaști să testeze limitele politicii guvernamentale. O asemenea rezistență a fost sprijinită de compania de producție UNINCI, fondată în 1951 și responsabilă pentru *Bun-venit, domnule Marshall.* În 1957, Bardem a intrat în consiliul director al UNINCI și l-a convins, la scurt timp după aceea, pe Luis Buñuel să revină în țară ca să facă un film. Guvernul a salutat reîntoarcerea lui Buñuel, iar scenariul i-a fost acceptat cu o singură modificare (despre care Buñuel pretindea că e o îmbunătățire). *Viridiana* (1961) a câștigat cel mai mare premiu la Festivalul de la Cannes, dar după ce oficialii Bisericii l-au declarat blasfemic, guvernul a cenzurat acest film postbelic spaniol extrem de celebru. UNINCI a fost dizolvată. Rebeliunea tinerilor cineaști și a criticilor mersese prea departe, iar experimentul în cadrul unui Neorealism Spaniol se încheiase.

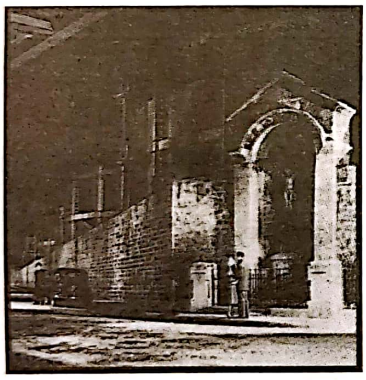
Regizorii spanioli nu erau singurii care simțiseră impactul neorealismului. *Hoții de biciclete*, *Roma, oraș deschis* și alte filme lăsaseră o moștenire bogată. În capitolele următoare, vom întâlni adesea cineaști care construiesc pe fundațiile neorealismului, sondând realitatea socială și psihologică și creând convenții moderne de poveste și stil.

* În Virginia Higginbotham, *Spanish Film under Franco* (Austin: University of Texas Press, 1988), p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 17

CINEMATOGRAFUL EUROPEAN POSTBELIC: FRANȚA, SCANDINAVIA ȘI MAREA BRITANIE, 1945–1959



Neorealismul italian a furnizat un model influent de realism social și ambiguitate psihologică, dar nu era singurul curent major în Europa postbelică. Franța a obținut recunoaștere pentru prestigioasa ei „Tradiție a calității", pentru întoarcerea mai multor regizori marcanți de dinaintea războiului și pentru experimentele unor cineaști moderniști. Vlăstarii scandinavi ai tradiției teatrale au ajutat la formarea unor convenții în recent apărutul cinema de artă. Cinematograful britanic, mai puțin înclinat spre experiment, s-a concentrat pe adaptări literare prestigioase, thrillere polițiste și comedii. Coproducțiile, exportul și festivalurile au ajutat toate aceste filme să-și găsească un public internațional.

CINEMATOGRAFUL FRANCEZ AL DECENIULUI POSTBELIC

Industria își revine

Înaintea ocupației naziste, sectorul de producție francez consta în mai multe firme mici, uneori înființate numai pentru a face un singur film. Chiar și Pathé și Gaumont, companiile majore integrate vertical, produceau puține filme ele însele. Închiriau dotări de studio către alte firme și făceau distribuție și exploatare de film. Sub naziști însă, producția a fost centralizată (vezi *Cinematografia germană în timpul nazismului* din Capitolul 12).

După Eliberarea din 1944, a redevenit de actualitate competiția fără reguli. Deși ocazional produceau filme de mare buget, Pathé și Gaumont nu puteau satisface piața. Cineaștii au fost forțați să revină la sistemul „artizanal"

Scanned with OKEN Scanner

Încă din timpul Primului Război Mondial, intelectualii francezi au avut un interes intens pentru cinema (vezi Capitolul 5). După 1945, entuziasmul lor, constrâns de război, a izbucnit din nou. Ocupația germană le-a interzis accesul la filmele americane timp de cinci ani, dar acum într-o singură lună puteau să vadă *Cetățeanul Kane/ Citizen Kane*, *Asigurare de moarte/ Double Indemnity*, *Vulpile/ The Little Foxes* și *Șoimul maltez/ The Maltese Falcon*. Cinemateca franceză, care devenise clandestină în timpul războiului, a început să arate regulat filme mai vechi din toată lumea. În timp ce studenții se adunau în cafenele pariziene și în săli de seminar să dezbată marxismul, existențialismul și fenomenologia, în egală măsură se îngrămădeau în cinematografe și petreceau ore întregi vorbind și scriind despre filme.

Atmosfera de „cinefilie" („iubire de cinema") trebuie să fi fost amețitoare. Mișcarea cineclubului se revigorase, iar până în 1954 existau 200 de cluburi cu aproximativ 100 000 de membri. Grupul laic al Bisericii Catolice dedicat educației publice a format o agenție care organiza proiecții pentru milioane de spectatori. Cursurile universitare începuseră să predea cinema și o disciplină academică numită „filmologie" era în curs de dezvoltare. Au apărut mai multe reviste de cinema, în mod notabil *L'Écran français* (publicată inițial în secret în timpul ocupației, apoi, din 1945, public), *La Revue du cinéma* (fondată în 1946), *Cahiers du cinéma* (1951) și *Positif* (1952). Imediat după sfârșitul războiului, editurile au lansat istorii ale filmului scrise de Georges Sadoul și lucrări teoretice de André Bazin, Jean Epstein, André Malraux și Claude-Edmonde Magny.

Anumite problematici au ieșit în evidență. În primul rând, centrală pentru gândirea despre film încă din epoca filmului mut fusese chestiunea cinemaului ca artă. Anumiți critici au argumentat că filmul era analog teatrului; alții sugerau că are mai multe în comun cu romanul. În același timp, mulți critici propuneau feluri proaspete de gândire privind stilul și tehnica. Bazin, de exemplu, răspundea revelației filmelor hollywoodiene din timpul războiului examinând potențialul estetic al mizanscenei în profunzime și al cadrelor lungi. Asemenea discuții au condus și la speculații mai abstracte. Teoria de cinema, ca investigație a naturii și funcțiilor cinematografului, a reînviat în acest mediu filosofic.

Cultura cinefilă postbelică a funcționat un timp îndelungat ca paradigma fermentului intelectual în jurul cinemaului. Ideile explorate de mai mulți gânditori strălucițI au consolidat permanent studiile de cinema și realizarea filmelor. Din dezbaterile în cinecluburi, proiecția clasicilor ezoterici și a producțiilor recente hollywoodiene, precum și din articolele din *Cahiers du cinéma* și *Positif* se va naște Noul Val Francez în anii 1950.

---

de a găsi companii de producție mai mici sau producători individuali. În 1947, existau mai mult de 200 de firme înregistrate. Aproape toate aveau puțin capital, iar băncile ezitau să le finanțeze proiectele.

Problemele de producție erau intensificate de indiferența guvernului. În mai 1946, prim-ministrul Léon Blum și secretarul de stat al SUA James Byrnes au semnat un acord menit să elimine restricțiile de cotă pentru filmele americane stabilite înaintea războiului. Pactul garanta că exploatanții vor rezerva șaisprezece săptămâni din an pentru filme franceze; restul anului va fi încredințat „competiției libere". Deși acordul Blum-Byrnes a fost apărat ca o cale de a încuraja producția, lucrătorii din domeniul cinematografic au protestat, considerând că, de fapt, transforma Franța într-o piață deschisă pentru filmele americane. Rezultatele imediate le-au confirmat acuzația: la un an după acord, numărul filmelor americane importate a crescut de zece ori, iar producția franceză a scăzut. Odată cu interzicerea proiecțiilor duble și cu infiltrarea companiilor hollywoodiene în alte țări unde filmele franceze fuseseră binevenite, rămâneau mai puține spații de desfacere pentru producțiile locale.

Două măsuri guvernamentale au venit ca răspuns la indignarea industriei. La finalul lui 1946, guvernul francez a fondat Centrul Național al Cinematografiei (Centre National de la Cinématographie – CNC). Această agenție a demarat reglementarea industriei prin stabilirea standardelor de solvență financiară, prin asigurarea subvențiilor pentru realizarea filmelor și prin încurajarea documentarului și a demersurilor artistice. În fapt, CNC a constituit o revizie a organizării centralizate a producției sub regimul Vichy. Până în 1949, agenția a subvenționat regulat producția. În același an, guvernul a fondat Unifrance Film, o agenție de publicitate menită să promoveze filmul francez în străinătate și să coordoneze filmele care reprezentau țara în festivaluri. CNC-ul era parte dintr-un efort

Scanned with OKEN Scanner

mai mare înspre planificare economică centralizată, care includea naționalizarea băncilor, a utilităților și a industriilor de transport.

Guvernul a mai făcut un pas înspre implementarea legislației protecționiste. O lege din 1948 fixa o nouă cotă de import de 121 de filme americane pe an, o cifră care a rămas aproape constantă în următorul deceniu. Aceeași lege asigura împrumuturi bancare semnificative pentru companiile stabile. Legislația inițiia și o taxă pe bilete rezervată pentru finanțarea producțiilor viitoare. Dacă un film se dovedea de succes, aceste taxe pe bilete se acumulau într-un fond care urma să-i asiste pe producători în finanțarea proiectului următor. Această politică încuraja firmele să facă filme populare cu vedete și povești vandabile în avans. Un amendament din 1953 la lege crea un fond de dezvoltare pentru proiecte noi și includea o măsură pentru încurajarea scurtmetrajelor.

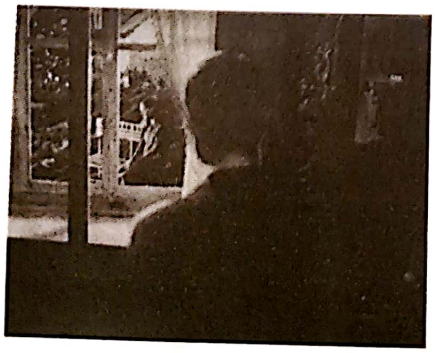
Sprijinul a ajutat la creșterea numărului de lungmetraje până la aproximativ 120 pe an. Deși industria nu și-a recâștigat niciodată puterea internațională de care se bucurase înainte de Primul Război Mondial, era relativ sănătoasă. Televiziunea nu se răspândise încă în Franța, iar mersul la filme era încă popular. Deși cele trei companii majore – Pathé, Gaumont și Union Général Cinématographique – dețineau sau aveau contracte cu cinematografele de premieră, producția lor totală a scăzut; Pathé a renunțat la producție cu totul și a căzut de acord cu Gaumont să-i alimenteze cu filme sălile. Casele de producție mai mari au fost capabile să acopere cererea exploatanților, devenind în acest fel distribuitori puternici. Școala națională de film, Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), fondată în 1943, forma tehnicieni pentru meseriile din industrie. Coproducțiile, mai ales cu companiile italiene, au înflorit sub coordonarea CNC-ului.

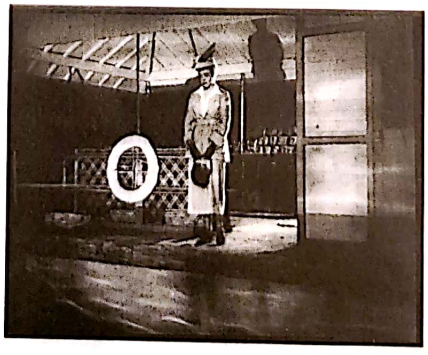
De-a lungul anilor 1950 și 1960, publicul internațional s-a bucurat de filmele franceze: thrillere polițiste, comedii, filme de epocă sau croite pentru actori celebri. Cele mai mari vedete locale – Gérard Philipe, Jean Gabin, Yves Montand, Fernandel, Simone Signoret, Martine Carol și Michèle Morgan – au devenit celebre în toată lumea. Iar Franța, alături de Italia, a intrat la scurt timp în avangarda curentelor moderniste din epocă. Interesul spectatorilor pentru cinema ca parte din cultura artistică (vezi caseta *Cultura franceză cinefilă postbelică* din acest capitol), alături de condițiile de muncă relativ artizanale ale companiilor de producție mai mici, le-au permis unor scenariști și regizori să experimenteze cu forma cinematografică și stilul.

Tradiția calității

Primul deceniu al cinemaului francez postbelic a fost dominat de ceea ce un critic în 1953 boteza „Tradiția calității" (cunoscută și drept „Cinemaul de calitate"). Inițial, termenul era destul de vast, dar în curând a ajuns să fie identificat cu anumiți regizori și scenariști.

Tradiția calității își propunea să fie cinema de prestigiu. Se baza în mare măsură pe adaptări ale clasicilor literaturii. Adesea scenaristul era considerat egalul creativ sau chiar superiorul regizorului. Actorii erau atrași din rangurile înalte ale celebrităților sau din principalele teatre. Filmele erau adesea îmbibate de romantism, mai ales de tipul făcut celebru de realismul poetic înaintea războiului (vezi *Realismul poetic* din Capitolul 13). Poveștile tind să-i plaseze pe îndrăgostiți într-un mediu social insensibil sau amenințător; cel mai frecvent, iubirile se încheie tragic. Femeia e constant idealizată, tratată ca misterioasă și intangibilă **(fig. 17.1, 17.2)**. Stilistic, mare parte din Tradiția calității se aseamănă cu dramele romantice de categoria A ale cinematografului hollywoodian și britanic, precum *Arcul de Triumf/ Arch of Triumph* (1948) și *Scurtă întâlnire/ Brief Encounter* (1945). Toate resursele filmelor de studio – decoruri somptuoase, efecte speciale, ecleraj sofisticat și costume extravagante – erau folosite pentru a amplifica aceste povești rafinate despre pasiune și melancolie.





17.1. *stânga* Multe filme din Tradiția calității stăruie asupra momentului în care protagonistul masculin e captivat de imaginea distantă a unei femei (*Simfonia pastorală*).

17.2. *dreapta* *Diavolul în corp*: Noaptea, o femeie își așteaptă iubitul pe faleză, iar camera alunecă înspre ea în timp ce reflexiile valurilor se joacă pe corpul ei.

Scanned with OKEN Scanner

În anumite feluri, Cinemaul de calitate prelungea convenții dezvoltate sub ocupație. Francezii perfecționaseră un romantism literar, dependent de studiouri, care culminase în colaborarea dintre Marcel Carné și Jacques Prévert la *Copiii paradisului/ Les enfants du paradis* (vezi *Filme din perioada ocupației* din Capitolul 13). Între cele mai celebre filme din canonul Calității se află primul proiect postbelic Carné-Prévert, *Porțile nopții/ Les Portes de la nuit* (1946). În această alegorie, un cuplu tânăr fuge de contrabandistul care o ținea pe femeie ca amantă. Pe durata nopții, se întâlnesc cu personajul Destinului, un vagabond care îi previne încontinuu de soarta lor. Un film exorbitant de scump, cu decoruri exterioare colosale (**fig. 17.3**) și un chei fabricat, *Porțile nopții* a fost un eșec financiar. Carné și Prévert nu au mai colaborat niciodată, dar Carné a persistat în eforturile sale de a realiza un cinema simbolic, cel mai pregnant în *Juliette sau cheia viselor/ Juliette ou la clef des songes* (1951).

Mai mult succes a avut echipa de scenariști formată din Jean Aurenche și Pierre Bost. După ce au lucrat sub ocupație, au intrat în ascensiune rapidă în perioada postbelică, realizând adaptări după clasicii literaturii. Aurenche și Bost au devenit scenariștii-prototip pentru Tradiția calității. *Simfonia pastorală/ Symphonie pastorale* (1946), pentru care au adaptat romanul lui André Gide, pune accentul pe atracția fatidică a unui tată și a fiului lui pentru aceeași fată nevăzătoare. *Diavolul în corp/ Le Diable au corps* (1947) folosește flashbackul ca să spună o altă poveste despre iubire adolescentină pierdută: în timp ce masele sărbătoresc cu voioșie finalul Primului Război Mondial, adolescentul François își rememorează aventura cu Marthe, logodnica unui soldat. *Diavolul în corp* a solidificat reputația protagonistului său, Gérard Philipe, și i-a ocazionat regizorului Claude Autant-Lara primul succes postbelic. Aurenche și Bost urmau să colaboreze frecvent cu Autant-Lara.

Filmul scris de Aurenche și Bost care a avut cel mai mare succes în afara Franței a fost *Jocuri interzise/ Jeux interdits* (1952), regizat de René Clement. Aici, doi copii înlocuiesc cuplul romantic. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, o familie de fermieri primește o fetiță orfană refugiată. Ea și mezinul familiei încep să adune animale moarte și să le îngroape în morminte elegante (**fig. 17.4**). Filmul are o tușă buñueliană în maniera în care ritualurile morbide ale copiilor satirizează fără știrea lor obsesia pentru moarte a Bisericii. În ansamblu totuși, Aurenche și Bost își tratează subiectul cu lirism, contrastând rivalitățile dintre familiile de săteni cu devotarea copiilor unul față de celălalt și împăcarea lor cu moartea.

Tradiția calității cuprindea și alte echipe scenarist-regizor. Una dintre cele mai notabile era formată din Charles Spaak, care scrisese multe dintre cele mai celebre filme ale anilor 1930, și din André Cayatte, un avocat care a început în anii 1950 să facă filme despre probleme sociale. Ca alte produse ale Tradiției calității, filmele Cayatte-Spaak, precum *S-a făcut dreptate/ Justice est faite* (1950) și *Suntem toți asasini/ Nous sommes tous des assassins* (1952) sunt proiecte dependente de studio și atent finisate; dar, criticând dur sistemul judiciar francez, evită romantismul uzual și își asumă o atitudine didactică, poate chiar moralizatoare.

17.3. Un decor de studio pentru *Porțile nopții*; precum *Copiii paradisului*, filmul are un decor realizat de Alexander Trauner.

Scanned with OKEN Scanner

17.4. Ritualuri morbide în *Jocuri interzise.*

Majoritatea regizorilor din Tradiția calității erau tineri care și-au început carierele după apariția sonorului, de obicei în perioada ocupației. Relativ detașat de ei era contemporanul lor Henri-Georges Clouzot, care câștigase recunoaștere cu *Corbul/ Le Corbeau* (1943; vezi *Filmele din perioada ocupației* din Capitolul 13). Clouzot și-a câștigat un renume internațional specializându-se în filme caustice de suspans precum *Quai des orfèvres* (1957), *Salariul groazei/ Le Salaire de la peur* (1953), și *Diabolicele/ Les Diaboliques* (1955). Clouzot, precum echipele scenarist-regizor, continua tradiția atent controlată scenaristic a poveștilor de dragoste și thrillerelor asociate cu cinemaul francez al anilor 1930–1940.

Întoarcerea regizorilor veterani

În timp ce regizorii tineri creșteau în importanță, bărbați mai în vârstă precum Marcel L'Herbier, Abel Gance și Jean Epstein își continuau munca în film. Cu posibila excepție a filmului *Maestrul furtunilor/ Le Tempestaire,* al lui Epstein, niciun film al acestor regizori n-a mai avut un mare impact asupra cursului cinemaului francez. O influență mai mare a venit dinspre generația de mijloc, regizori care și-au început carierele în anii 1920 și 1930. Julien Duvivier, René Clair, Max Ophüls, Jean Renoir și alții migraseră la Hollywood, dar după încheierea războiului s-au întors în Franța.

Julien Duvivier fusese un regizor marcant al epocii mute și al realismului poetic (vezi *Realismul poetic*, din Capitolul 13). Întors în Franța, s-a dovedit expert în thrillere (*Panică/ Panique*, 1946; *Vremea asasinilor/ Voici le temps des assassins*, 1956) și în comedii (*Micul univers al lui Don Camillo/ Don Camillo,* 1951). A căutat și experimente narative. *Sub cerul Parisului/ Sous le ciel de Paris* (1951) trasează dramele personale ale mai multor personaje în cursul aceleiași zile (**fig. 17.5**). Similar, *Marie-Octobre* (1959) se limitează la o singură noapte, când foști luptători ai Rezistenței se adună să expună pe cineva din grup ca trădător. În *Sărbătoare pentru Henrietta/ La fête à Henriette* (1952), scenariștii se ceartă pe intriga filmului lor următor, iar secvențele alternative sunt dramatizate pentru noi. Deși câțiva critici tineri l-au judecat a fi prea conformist, ingeniozitatea și suplețea continue dovedite de Duvivier i-au adus admirația generațiilor următoare ca emblemă a tradiției clasice franceze.

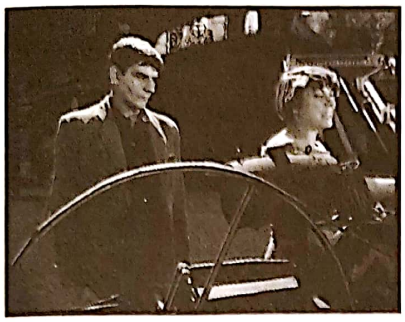
Alți regizori exilați și-au restabilit reputațiile. Au oferit o alternativă la Tradiția calității – cea a unui regizor veteran îndatorat nu scenariștilor săi, ci unui nucleu de bază de asistenți și tehnicieni care îi pot permite să-și exprime propria personalitate.

René Clair, de exemplu, s-a întors dintr-o ședere în Anglia și la Hollywood de succes moderat ca să regizeze șapte lungmetraje. Și-a stabilit continuitatea cu tradiția nativă prin *Tăcerea e de aur/ Le Silence est d'or* (1947). Maurice Chevalier interpretează un producător de film de la începuturile cinematografului care supervizează o aventură amoroasă (**fig. 17.6**). Filmele ulterioare au continuat munca lui Clair în comedie lejeră, dar mai multe au fost drame, racordate la gustul dominant al Cinemaului de calitate. În tot acest timp, Clair a reținut o parte din exuberanța operelor sale de început, adesea omagiind cinemaul mut (**fig. 17.7**).

Max Ophüls a regizat patru filme la Hollywood înainte să se întoarcă la Paris, unde lucrase cu un deceniu în urmă. Și-a revigorat cariera cu patru filme: *Caruselul/ La Ronde* (1950), *Plăcerea/ Le Plaisir* (1952), *Doamna de.../ Madame de...* (1953) și *Lola Montès* (1955). La fiecare film, Ophüls lucra cu aceiași colaboratori: scenaristul Jacques Natanson, directorul de imagine Christian Matras, designerul vestimentar Georges Annenkov și scenograful Jean d'Eaubonne. Toate cele patru filme erau adaptări literare plasate în locații și epoci pitorești; toate aveau în distribuție celebrități internaționale, decoruri splendide, muzică plăcută și costume extravagante.

Și totuși, acestea nu erau filme de prestigiu obișnuite. *Caruselul* a stârnit controverse pentru tratarea dezinvoltă a promiscuității, iar *Lola Montès* a provocat o avalanșă de atacuri care a dus la o scrisoare deschisă din partea mai multor regizori importanți în apărarea filmului. Refuzând predicile sau indignarea morală, Ophüls observă detașat ritualurile erotice la toate nivelurile societății. Cucerirea sexuală de regulă nu aduce plăcere de durată, cu atât mai puțin pentru masculii prădători și necugetați care abundă în filmele lui Ophüls. În schimb, Ophüls subliniază subterfugiile prin care femeile își satisfac dorințele. Poveștile de

Scanned with OKEN Scanner



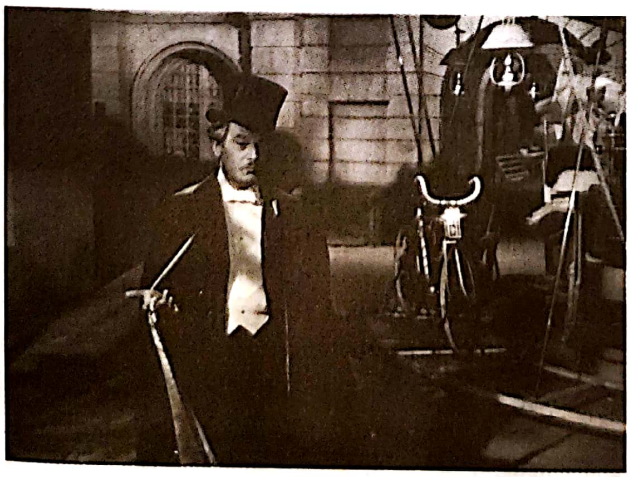
17.5. Un sculptor frământat care recurge la omucidere este unul dintre mulții parizieni ale căror cărări se întretaie în *Sub cerul Parisului.*

17.6. Chevalier regizează în *Tăcerea e de aur*, omagiul adus de Clair filmului mut.

17.7. O secvență în sala de bal din *Marile manevre/ Les grands manoeuvres* (1955), cu un cuplu de dansatori văzuți printr-un iris alb (o mască rotundă) creat de privitul printr-un ziar rulat.

dragoste decepționată pe care le-a prezentat în filmele americane au lăsat loc unei tratări mai explicite a identității sexuale feminine. În *Lola Montès,* personajul eponim e o curtezană care avansează în societate și ajunge artistă de circ, un obiect al fanteziei, însă lipsită de viață, retrasă și cu totul artificială.

Filmele se concentrează pe legături amoroase neoficiale, relații extraconjugale și inocență sedusă – toate subiectele trădând rădăcinile lui Ophüls în teatrul și opereta anilor 1920. Cineastul ne distanțează de personajele lui prin mijloace variate – prin ironie, printr-un simț al construcției narative predeterminate pe care protagoniștii nu o conștientizează și, mai ales, printr-un narator care ni se adresează direct. În *Lola Montès,* maestrul de ceremonii e cel care-i ghidează pe spectatorii de la circ, și pe noi, în episoadele din trecutul Lolei. În *Caruselul,* naratorul se plimbă pe ceea ce pare a fi o stradă, se urcă pe o scenă de teatru să ni se adreseze și apoi ni se deconspiră a se afla într-un studio de film, învârtind caruselul – care e simbolul din film pentru dansul nesfârșit al iubirii (**fig. 17.8**).



17.8. Un maestru de ceremonii (*meneur de jeu*) în *Caruselul.*

O conștiință de sine comparabilă impregnează stilul filmului. Într-o perioadă în care alți regizori urmau impulsul neorealist către simplitate în mizan-scenă și filmare, Ophüls reclamă tot artificiul cinematografului francez de studio ca să creeze lumea sa rococo de restaurante, saloane, săli de bal, mansarde ale artiștilor și străzi pavate. Liniile compozițiilor lui sunt arabescuri ce amintesc de curbele dantelate ale scrisului de pe generic. Camera sa plutește în mod similar, urmărind personajele în timp ce se plimbă, dansează, flirtează sau gonesc către destinele lor. Chiar în mai mare grad decât în filmele hollywoodiene, cele franceze revin la tradiția așa-zisei „camere dezlănțuite" (*entfesselte camera*) din cinemaul german de studio al tinereții lui (vezi *Modernizarea tehnologică a studiourilor germane* din Capitolul 5).

Aceste tendințe ale operei lui Ophüls sunt evidente într-un singur cadru din *Caruselul* (**fig. 17.9–17.13**). La un anumit nivel, jocul între ascunderea și dezvăluirea acțiunii repetă ritmul frustrării și satisfacerii dorinței în episoadele narațiunii, dar pura însuflețire din dansul grațios al camerei cu personajele este în sine o sursă de plăcere pentru spectatori – și pentru regizor. James Mason a scris într-un poem despre Ophüls: „Dacă un cadru nu cere șine/ Îi ia lui Max starea de bine... Când a rămas făr' macara/ L-a copleșit tristețea grea."*

Dintre regizorii exilați în perioada interbelică, Jean Renoir a fost ultimul care s-a întors în Franța, lucrând numai sporadic. A continuat să locuiască în Beverly Hills, predând ocazional la universități din Los

* În Andrew Sarris, ed., *Interviews with Film Directors* (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1967), p. 295. În original: „A shot that does not call for tracks /is agony for poor dear Max... / Once, when they took away his crane / I thought he'd never smile again."

Scanned with OKEN Scanner

Angeles, până la moartea sa în 1979. După două filme postbelice făcute la Hollywood, a preluat o coproducție americano-britanică filmată în India, *Fluviul/ The River* (1951). Renoir a pretins că în India a deprins o viziune mai senină și mai tolerantă asupra vieții: „Singurul lucru pe care-l pot aduce în acest univers ilogic, iresponsabil și crud e iubirea mea."* Filmele lui ulterioare au pus în echilibru venerarea voluptății naturii și meditația asupra artei, capabilă să prezerve valorile umane.

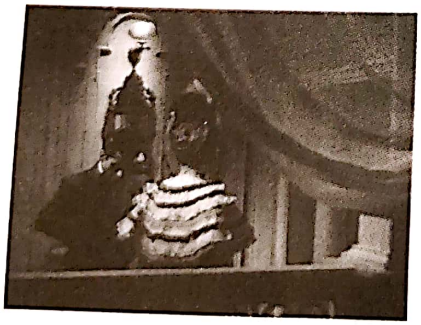
În *Fluviul*, tema artei și a naturii se întrepătrund. Trei fete adolescente se maturizează într-un oraș bengalez de pe malul fluviului. Harriet, care narează filmul din perspectiva femeii ajunse la vârsta adultă, scrie poezie și visează povești. Valerie, fata cea mai mare, se îndrăgostește de un veteran american rănit, în timp ce Melanie, fiica unui tată britanic și a unei mame indience, se resemnează în tăcere cu rolul ei în societatea indiană și-l îndeamnă pe soldatul torturat să „accepte totul". Renoir ține delicat în echilibru cele două culturi, vestică și indiană, contrapunând intrigile fantastice ale fetelor cu ritualurile sezoniere ale comunității indiene. Fetele sunt inițiate în vârsta adultă prin ciclul vieții: moartea unui frate mai mic, nașterea unei surori. În ultimul cadru, camera se ridică deasupra celor trei fete care reacționează neliniștite la primele țipete ale bebelușului (**fig. 17.14**). Fluviul care curge neîntrerupt devine centrul imaginii (**fig. 17.15**), în timp ce ritmurile naturii încadrează pasiunile continue ale vieții cotidiene. Vesticii pot învăța această acceptare prin intermediul artei, așa cum se sugerează în poemul lui Harriet: „Fluviul curge, lumea se-nconjoară/ Răsărit și lampă; amiază și seară. Urcă soare după zi, noapte, stele, lună; Ziua se-ncheie, sfârșitul va să vină."**

În timpul anilor 1940, cariera lui Renoir era într-un con de umbră. Cinecluburile franceze au început recuperarea lui Renoir târziu în acest deceniu, iar numărul din ianuarie 1952 al revistei *Cahiers du Cinéma* a propus o reevaluare a carierei lui care să coincidă cu premiera franceză a filmului *Fluviul*. Eseul esențial al lui André Bazin, „Renoir – operele franceze", argumenta că i se datorează o contribuție unică la cinemaul național. Anii 1950 au adus o creștere semnificativă a cotei lui în rândul criticilor. Un forum al criticilor din 1958, de la Expoziția Universală din Bruxelles, a votat *Iluzia cea mare/ La grande illusion* drept unul dintre cele mai bune douăsprezece filme ale tuturor timpurilor. După apariția, în 1965, a versiunii remontate a filmului *Regula jocului/ La regle du jeu*, mulți critici l-au declarat pe Renoir artistul suprem al cinematografului.

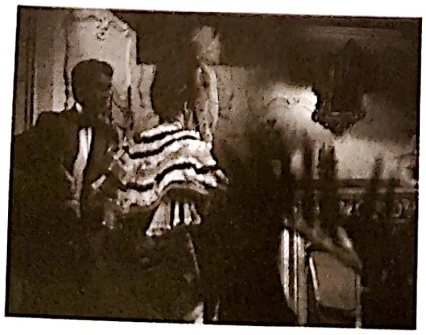
Și totuși, puțini critici și-ar fi bazat această evaluare pe opera postbelică a lui Renoir. În mod ironic, deși mulți regizori – unii, inspirați de Renoir – au exploatat tipul de mizanscenă în profunzime și de mișcări complexe de cameră pe care le-a preferat în anii 1930, el însuși a abandonat aceste tehnici. A dezvoltat, în schimb, un stil simplu, direct, uneori teatral, avându-l în centru pe actor. Următorul film după *Fluviul*, coproducția franco-italiană *Caleașca de aur/ La carrosse d'or* (1953), omagiază teatrul clasic italian (**fig. color 17.1**). Primul film postbelic în întregime francez – și cel mai popular –, *French Cancan* (1955), avea ca subiect pregătirea reprezentațiilor muzicale de la Moulin

* În Christopher Faulkner, *The Social Cinema of Jean Renoir* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986), p. 170.

17.9. *Caruselul:* când soția vinovată îl vizitează pe tânărul poet, el se grăbește să o întâmpine.



17.10. Într-un gest reflexiv care anunță artificialitatea desăvârșită a decorului, camera trece prin perete s-o arate intrând.



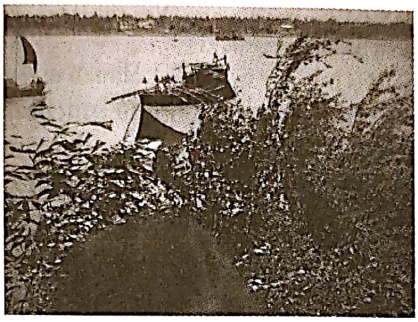
17.11. Pe măsură ce cuplul avansează către salon, Ophüls îi „pierde" și apoi îi „găsește" printr-o joacă cu recuzita care pe moment ne blochează vederea.

** În original: „The river runs, the round world spins;/ Dawn and lamplight; midnight, noon./ Sun follows day, night, stars, and moon;/ The day ends, the end begins." (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

17.12. *stânga* Ea stă pe divan, iar camera se mai apropie un pic de fiecare dată când poetul ridică tremurând un strat de voal de pe chipul ei (*Caruselul*).

17.13. *dreapta* Când ridică ultimul voal, fața ei e în sfârșit descoperită.



17.14. *stânga* *Fluviul*: trei fete meditează asupra vieții noi.

17.15. *dreapta* ... iar camera lui Renoir se mută cu seninătate spre fluviul etern.

Rouge, din Paris. Prin *Testamentul doctorului Cordelier/ Le testament de Dr. Cordelier* (1959) a explorat tehnica specifică televiziunii de filmare cu mai multe camere ca să evite întreruperea jocului actoricesc. *Prânz pe iarbă/ Le déjeuner sur l'herbe* (1959) a folosit din plin transfocări și teleobiective, lăsându-le actorilor suficientă libertate de mișcare în timp ce operatorul îi urmărea cu camera.

Aceste filme post-*Fluviul* continuă preocuparea de dată recentă a lui Renoir pentru natură și artă. *Prânz pe iarbă* ia în derâdere inseminarea artificială și sărbătorește bucuria pasiunii nestăvilite, în timp ce *Dr. Cordelier* arată rezultatele grotești când se intervine, în stilul lui Dr. Jekyll, asupra naturii. *Caleașca de aur* tratează teatrul ca pe realizarea supremă: o împărtășire a experiențelor prin artificiu desfătător. În Technicolor, Renoir contrastează pastelurile palide ale curții viceregelui cu nuanțele luminoase, saturate din piesele *commedia dell'arte* italiene din secolele XV-XVIII (**fig. color 17.1**). O asemenea teatralitate a continuat să se manifeste până târziu în cariera lui Renoir: ultimul său film, *Micul teatru al lui Renoir/ Le petit théâtre de Jean Renoir* (1970), se încheie cu un cadru în care distribuția face o plecăciune în fața camerei. Într-adevăr, când nu filma, Renoir activa în teatru, scriind și regizând piese.

Dacă Renoir vedea arta ca pe o poartă spre natură, Jean Cocteau o trata ca pe o cale spre mit și supranatural. Cocteau se considera mai presus de toate poet, chiar dacă opera sa creativă conținea romane, piese de teatru, eseuri, desene, decoruri pentru scenă și filme. S-a aflat în centrul mai multor progrese în avangarda franceză de după Primul Război Mondial: baletele lui Serghei Diaghilev; picturile lui Pablo Picasso; muzica lui Erik Satie, Igor Stravinski și *Groupe des Six*; și cinemaul experimental de la începutul epocii sonore (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 8). După un deceniu de colaborări în teatru, Cocteau a început să scrie scenarii în timpul ocupației.

După război, Cocteau s-a întors cu toată seriozitatea la film. Colaborând frecvent cu compozitorul Georges Auric și cu actorul Jean Marais, Cocteau a regizat mai multe opere poetice autoreflexive, căutând să creeze o lume miraculoasă izolată de realitatea obișnuită și să comunice adevăruri ale imaginației prin simboluri evocatoare.

Dacă *Frumoasa și bestia/ La Belle et la Bête* (1945) rămâne un caz exemplar de adaptare cinematografică a unui basm, *Orfeu/ Orphée* (1950) s-a dovedit cea mai influentă operă a lui Cocteau din această perioadă. Filmul actualizează liber mitul lui Orfeu, poetul care a încercat să-și salveze soția, Euridice, de la moarte. Orfeu al lui Cocteau trăiește în Parisul contemporan, are un cămin burghez confortabil și o soție iubitoare. Dar devine fascinat de Prințesă, care vâjâie prin oraș într-o limuzină neagră și pare să-l fi răpit pe Cégeste, un poet mort ale cărui versuri criptice sunt difuzate prin radioul mașinii. Prințesa, un emisar al morții, se îndrăgostește de Orfeu și o răpește pe Euridice. În mitologia personală a lui Cocteau, poetul devine o ființă fermecată, curtând moartea în încercarea de a descoperi o frumusețe enigmatică.

Scanned with OKEN Scanner

În *Orfeu*, Cocteau creează o lume fantastică prin mijloace cinematografice izbitoare. Viața de după moarte, *la Zone*, e un labirint din ruine ale unor fabrici scrutate de spoturi luminoase puternice – simultan oraș bombardat și lagăr de deținuți. Morții se întorc la viață cu mișcările derulate înapoi, în timp ce prin mișcări în ralanti drumul spre lumea morții e reprezentat ca o plutire, o călătorie de somnambul. Oglinzile devin coridoarele dintre moarte și viață. Când Orfeu îmbracă mănușile magice, pătrunde prin cortina lichidă și tremurândă a oglinzii (**fig. 17.16**).

Cocteau a conceput imagini bogate care puteau fi traduse în mai multe medii, confirmându-și astfel credința că poetul nu este doar un scriitor, ci un creator de magie prin orice mijloace ale imaginației. Cariera lui e prototipul interesului intens pe care scriitori creativi precum Jean-Paul Sartre, Claude Mauriac, Françoise Sagan și Raymond Queneau l-au manifestat pentru cinema. În plus, loialitatea lui Cocteau pentru un cinema al viziunii sau chiar obsesiei proprii i-a influențat ulterior pe regizorii Noului Val Francez și pe cei ai avangardei americane.

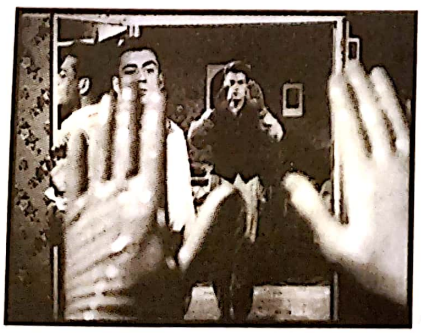
Deși Clair, Ophüls, Renoir și Cocteau și-au reafirmat identitățile distinctive în perioada postbelică, niciunul nu a reprezentat o provocare radicală pentru cinematograful de prestigiu. Alți doi regizori au ajuns, de asemenea, la un compromis cu Tradiția calității în timp ce reînsuflețeau aspecte ale tradiției realiste a anilor 1930. Primul lungmetraj al lui Roger Leenhardt, *Ultimele vacanțe/ Les Dernières Vacances* (1947), seamănă cu producțiile Aurenche-Bost contemporane prin tratarea iubirii pierdute a unui tânăr, însă intriga scoate în evidență și factorii economici într-un mod deloc tipic pentru Cinemaul de calitate.

Jacques Becker a conferit filmului de cartier al anilor 1930 un nou realism al amplasării (**fig. 17.17**). *Casca de aur/ Casque d'or* (1952) e o dramă plasată în *Belle Époque* despre viața în rândul infractorilor și criminalilor. Iubirea blestemată dintre Marie și tâmplarul Jo, înălțată de romanțarea radioasă a femeii enigmatice (**fig. 17.18**), creează o ambianță nu foarte îndepărtată de Cinemaul de calitate. *Groapa/ Le Trou* (1960), povestea unei evadări din închisoare, se concentrează atât pe mecanica acestui proces, cât și pe încrederea necesară între deținuții care cooperează pentru a reuși să iasă. Mulți critici au văzut în filmul lui Becker un apel umanist la unitate colectivă, care amintește de filmele Frontului Popular din anii 1930.

Noi regizori independenți

O clauză a legii din 1953 pentru sprijinul cinematografiei încuraja scurtmetrajul de calitate artistică, și mai mulți cineaști au folosit această prevedere pentru a realiza filme ambițioase. Veteranul Jean Grémillon și mai maturii Roger Leenhardt și Jean Mitry au făcut mai multe scurtmetraje în această perioadă, însă talentele cele mai notabile au aparținut unei generații mai tinere. Alain Resnais, Georges Franju și Chris Marker au debutat cu documentare poetice de scurtmetraj (vezi Capitolul 21). Alexandre Astruc și-a lansat cariera cu *Cortina rubinie/ Le Rideau cramoisi* (1952), un scurtmetraj simbolic lipsit de dialoguri ce amintește de Poe. Scurtmetrajul de ficțiune al lui Agnès Varda, *La Pointe courte* (1954), are un realism regional ce amintește de *Pământul se cutremură/ La Terra trema*, însă prezintă deopotrivă compoziții abstracte și un montaj stilizat, discontinuu al conversațiilor (vezi *Noul Cinema: Malul Stâng* din Capitolul 20). În operele lui Astruc și Varda, găsim primele undulații discrete ale Noului Val.

17.17. *Antoine și Antoinette/ Antoine et Antoinette* (1947, Becker): filmare în locații autentice în metroul din Paris.



17.16. *Orfeu*: oglinda ca prag și cortină.

17.18. Simone Signoret în rolul lui Marie, văzută prin ochii iubitului ei în *Casca de aur*.

Scanned with OKEN Scanner

Mai central pentru cinemaul de public larg al vremii a fost excentricul purtător de pălării Stetson Jean-Pierre Melville. (Un iubitor înfocat al culturii americane, și-a schimbat numele în onoarea lui Herman Melville.) În 1946, a devenit producător ca să poată regiza. A lucrat independent, într-un final devenind proprietarul studioului în care făcea filme. A produs, regizat, scris, montat și, din când în când, a jucat în filmele sale, afirmând la un moment dat că n-a avut niciodată suficienți angajați să scoată un generic final de lungime decentă.

Primul film al lui Melville, *Tăcerea mării/ Le Silence de la mer* (1949), pare acum una dintre cele mai experimentale opere din vremea sa. În timpul ocupației germane, un funcționar e însărcinat să trăiască alături de un bătrân și nepoata acestuia. Funcționarul încearcă, în franceză impletică, să-i antreneze în conversație, dar ei îl ignoră și nu vorbesc niciodată în prezența lui. O tăcere tensionată învăluie aproape fiecare secvență. Cele mai fine zgomote, mai ales ticăitul unui ceas, devin vivace. Nararea vocii din *off* adesea repetă cutezător ceea ce arată imaginile, și uneori chiar anunță dialogul prin replici precum „Și el a zis…". Pe măsură ce nazistul devine tot mai înfrânt de cei doi, la rândul lui alunecă în tăcere și nu mai poate vorbi liber cu prietenii din afara domiciliului. După toate acestea pleacă. Nepoata, cu o privire inexpresivă, vorbește într-un final: „Adieu".

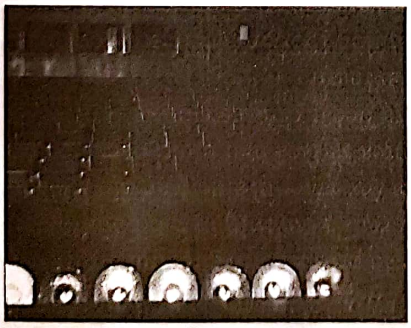
O libertate similară a tratării domină *Copiii teribili/ Les Enfants terribles* (1950), adaptarea lui Melville după romanul lui Cocteau. Din nou, există un comentariu din *off* (rostit de Cocteau), care se amestecă printre replicile personajelor și aproape devine un participant la dialog. Melville respectă mitologia personală a lui Cocteau – filmul se deschide cu o bătaie cu bulgări ce amintește de cea din *Sângele poetului/ Le sang d'un poète* (1932) – în timp ce conferă operei o conștiință de sine de factură teatrală. Personajele se uită sau vorbesc spre cameră, iar Melville tratează ocazional acțiunea ca și cum s-ar întâmpla pe o scenă (**fig. 17.19–17.21**). *Copiii teribili* reflectă tendința modernismului postbelic de a examina relația dintre film și celelalte arte.

Melville și-a câștigat mare parte din faimă pentru filme seci, laconice cu gangsteri precum *Bob incendiatorul/ Bob le flambeur* (1955), *Denunțătorul/ Le Doulos* (1962), *Al doilea suflu/ Le Deuxième souffle* (1966) și *Samuraiul/ Le Samouraï* (1967). Bărbați fără expresivitate în trenciuri și cu pălării cu borul întors în sus bântuie pe străzi gri ca să se întâlnească în *piano bars*. Aproape complet impasibili, se poartă ca și cum ar fi văzut prea multe *noir*-uri hollywoodiene – conducând sedanuri americane, pledând loialitate amicilor lor, împărțind roluri pentru un jaf pe care-l plănuiesc. Melville lâncezește asupra tăcerilor lungi în timp ce pistolarii se măsoară unul pe altul, își privesc oglindirile sau înțeleg cu stoicism că o afacere a eșuat.

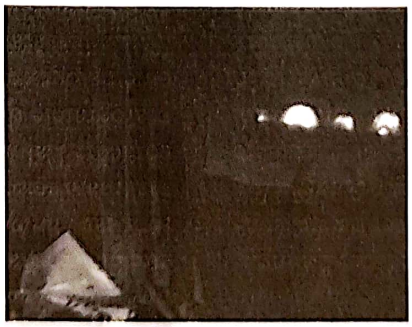
Filmele mustesc de tehnici flamboaiante – cameră din mână, cadre lungi, filmare cu lumină naturală (**fig. 17.22**). Melville a experimentat adesea cu narațiunea. Intriga din *Denunțătorul* exclude secvențe cruciale, conducându-ne să înțelegem greșit motivațiile eroului, la fel ca membrii bandei pe care pare să-i fi trădat. *Bob incendiatorul* include o secvență „ipotetică", introdusă de naratorul extradiegetic: „Iată cum Bob a pus la cale fapta". Apoi vedem jaful de la cazinou, derulat în tăcere (**fig. 17.23**). Acesta e foarte diferit de felul în care se întâmplă lovitura în final (**fig. 17.24**).

Melville adora să vadă filme. („Să fii spectator e cea mai bună profesie din lume."*) Multe dintre filmele lui sunt omagii pentru cinemaul american (**fig. 17.25**),

* În Rui Nogueira, ed., *Melville on Melville* (New York: Viking, 1971), p. 64.



17.19. *Copiii teribili*: o secvență începe cu un cadru către auditoriu…



17.20. …camera se retrage să arate o cortină văzută printr-un geam…

17.21. …apoi panoramează spre stânga ca să ne arate dormitorul copiilor.

Scanned with OKEN Scanner

17.22. Un cadru spontan din *Doi bărbați în Manhattan/ Deux hommes dans Manhattan* (1958), unde Melville a lucrat ca propriul director de imagine.

17.23, 17.24. Versiuni alternative ale jafului în *Bob incendiatorul.*

17.25. În *Tăcerea mării*, Melville omagiază mizanscena în profunzime din *Cetățeanul Kane* (de comparat cu fig. 10.25).

iar Melville a infuzat în filmul francez o energie îndrăzneață preluată din filmele hollywoodiene de serie B. Dacă Renoir a fost tatăl Noului Val, Melville i-a fost naș.

RENAȘTEREA SCANDINAVĂ

Danemarca și Suedia s-au dovedit a avea cele mai influente cinematografii nordice. Ca în cazul neorealismului și al cinematografiei franceze, primele contribuții la cinemaul de artă al anilor 1940 au fost făcute în timpul războiului.

Danemarca a avut o industrie de film solidă în anii 1910, care însă și-a pierdut statura internațională după Primul Război Mondial. Târziu în anii 1930, cinemaul danez a câștigat un pic de teren, în general datorită politicilor guvernamentale generoase care taxau prețul biletelor pentru a crea un fond pentru realizarea de filme artistice și culturale.

Germanii au invadat Danemarca în 1940. Ca în alte locuri, interdicția naziștilor pe importul filmelor din țările Aliaților a îmboldit producția domestică. Filmele documentare și educaționale au continuat să fie făcute sub ocupație, dar cel mai important film, realizat pentru firma cea mai puternică a țării, Palladium, a fost *Dies Irae/ Vredens dag* (1943). Acest studiu sumbru al vrăjitoriei și dogmei religioase într-un sat din secolul al XVII-lea a marcat întoarcerea lui Dreyer la regia unui lungmetraj danez după aproape două decenii. Filmul a făcut furori și a fost interpretat la scară largă ca o alegorie antinazistă. Când a fost distribuit în afara țării după război, s-a dovedit la fel de controversat, dar mai degrabă pentru ritmul solemn, tehnica austeră (**fig. 17.26**) și ambiguitățile sale contrariante. *Dies Irae* l-a readus pe Dreyer pe scena internațională a filmului (vezi caseta *Carl Theodor Dreyer* din acest capitol).

Cinematografia suedeză fusese într-un con de umbră de când Victor Sjöström și Mauritz Stiller au fost ademeniți la Hollywood. Suedia nu a fost invadată de naziști, însă propria politică de neutralitate a exclus orice filme străine considerate de propagandă. Lipsa de concurență a stimulat industria locală. În 1942, cel mai mare studio, Svensk Filmindustri, l-a angajat la cârmă pe Carl Anders Dymling. El l-a adus pe Sjöström ca supervizor artistic al producției, un gest

17.26. Ecleraj clarobscur și prestație actoricească lentă în *Dies irae.*

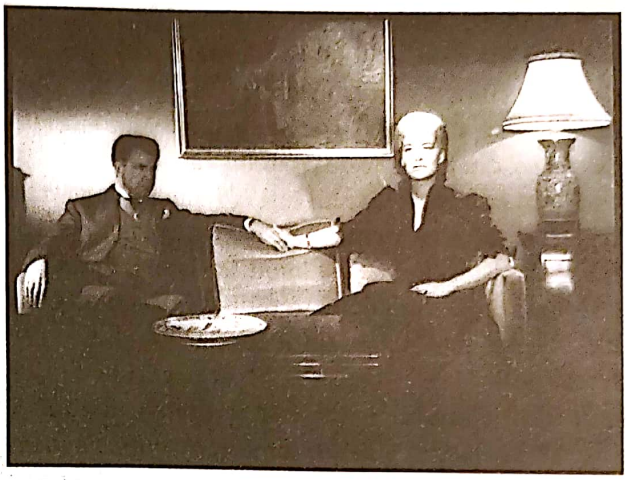
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CARL THEODOR DREYER

Între generația lui Sjöström și Stiller, care și-au făcut primele filme în 1912, și generația care a început să lucreze în anii 1930, un singur regizor scandinav a câștigat renume în jurul lumii. Dreyer a prefigurat regizorul călător „internațional" din perioada postbelică, făcând filme în Danemarca, Suedia, Norvegia, Germania și Franța, în mod notabil *Patimile Ioanei d'Arc* și *Vampyr* (vezi *Carl Dreyer: regizor european*, din Capitolul 8). A urmat un deceniu fără activitate, întrerupt de câteva documentare de scurtmetraj și de *Dies irae*. După suedezul *Doi oameni/ Två människor* (1945), Dreyer a făcut *Cuvântul/ Ordet* (1954) și *Gertrud* (1964), ambele în Danemarca. A murit în timp ce plănuia un film despre viața lui Iisus.

Primele filme ale lui Dreyer i-au arătat atașamentul față de compoziții statice, cu un înalt grad de picturalitate, care alternau cu prim-planuri ale expresiilor faciale actoricești. În *Patimile Ioanei d'Arc* și *Vampyr* a explorat și mișcări neobișnuite de cameră – rotații gimnastice în primul, mișcări de urmărire subtil derutante în cel din urmă. După *Vampyr*, Dreyer s-a convins că filmul sonor necesita o tehnică mai „teatrală". Ultimele sale patru filme, toate adaptări ale unor piese de teatru, sunt în linii mari constrânse la decoruri interioare și își dezvoltă acțiunea prin conversații îndelungate. Folosind cadre foarte lungi, Dreyer înregistrează dialogurile în compoziții rigide, armonioase (**fig. 17.27**). Camera descrie un arc grațios de-a lungul saloanelor în timp ce personajele se mută de la canapea la masă, de la cadrul ușii înspre pat. „Mișcarea de cameră", a scris el, „conferă un ritm frumos și calm"*. Versiunea lui Dreyer de modernism recunoaște sursa filmului în textul literar și creează un cinema „minimal" al ritmului minuțios variat, mult mai potolit decât teatralitatea agresivă a unor Visconti sau Bergman.



17.27. O conversație în *Gertrud*.

Prin stilul său auster, Dreyer prezintă misterul inefabil al credinței și dragostei. În *Dies irae*, Anne merge la rug recunoscând că e vrăjitoare, dar ne întrebăm dacă nu cumva e convinsă numai de comunitate că e vinovată. *Cuvântul* se încheie cu una dintre cele mai îndrăznețe secvențe din istoria filmului: un miracol creat de credința unui copil. În *Gertrud*, femeia care pretinde devotament absolut se retrage în izolare, venerând un ideal al iubirii pure.

Filmele lui Dreyer n-au avut succes popular, dar tenacitatea lui neclintită în interiorul industriei de film comercial și explorarea lui riguroasă a tematicilor puternice i-au adus stima criticilor. Contribuțiile lui la tehnica modernistă i-au influențat pe Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub și pe alți regizori tineri.

* În Andrew Sarris, *Interviews with Film Directors*, p. 111.

considerat simbolic pentru întoarcerea la marea tradiție suedeză.

După încheierea războiului, cinematografiile daneză și suedeză au beneficiat de recuperarea economică a Scandinaviei. Producția anuală de film era în medie de 15–20 de lungmetraje în Danemarca și un număr dublu în Suedia – cifre mai mici decât vârfurile din timpul războiului, dar tot remarcabile pentru țări mici. Aici, realizarea de filme de calitate era mai ieftină. Producția era dominată de companii mari care insistau pe bugete mici și programe scurte de filmare. În 1951, Suedia a introdus o taxă pe divertisment, asemănătoare cu cea daneză, pentru a subvenționa filme artistice.

În afară de Dreyer, cei mai celebri cineaști nordici ai deceniului postbelic au fost suedezi. Precum Sjöström și Stiller, majoritatea acestor bărbați aveau legături cu bogata tradiție teatrală. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, norvegianul Henrik Ibsen și suedezul August Strindberg au făcut celebră drama scandinavă în întreaga lume. Ambii dramaturgi au avut o înclinație spre fantezie și expresionism, iar piesele lor adesea foloseau simboluri complexe ca să sugereze stările emoționale ale personajelor. Strindberg dezvoltase o

dramaturgie intimă, psihologică numită *Kammerspiel*, sau „piesă de cameră". Tipic, *Kammerspiel*-ul era amplasat într-o singură scenografie și pus în scenă într-un teatru mic care aducea publicul aproape de actori (vezi *Kammerspiel* din Capitolul 5). Dintre cineaștii marcați de aceste curente moderniste, cei mai influenți au fost Alf Sjöberg și Ingmar Bergman (pentru mai multe despre cel din urmă, vezi Capitolul 19).

După ce a făcut un film în 1929, Sjöberg a devenit regizorul cel mai important al Teatrului Dramatic Regal din Stockholm. S-a întors la cinema în 1939 și a realizat mai multe filme în timpul războiului. Unul dintre cele mai originale a fost *Drumul spre cer/ Himlaspelet* (1942), care a îmbinat tradițiile de film mut ale peisajului naturalist și drama simbolică (**fig. 17.28**) pentru a crea o fantezie alegorică a mântuirii protestante.

Mai influent în afara Suediei a fost *Frământări/ Hets* (1944), al lui Sjöberg, după un scenariu de Bergman. Un licean hărțuit de profesorul lui de latină, poreclit Caligula, descoperă că bărbatul este un desfrânat, un simpatizant al naziștilor și un criminal. Simpatia pentru rebeliune adolescentină a lui *Frământări* reiese nu doar din poveste, ci și din stilul vizual derivat din expresionismul german. Arhitectura sinistră și umbrele lungi, ascuțite transformă întregul oraș într-o închisoare (**fig. 17.29**). Caligula cel durduliu, cu ochelarii lui rotunzi și firea neastâmpărată, devine un Caligari din timpul războiului, iar umbra lui îi amenință pe îndrăgostiți într-un gest în care rezonează cu vampirul lui Murnau din *Nosferatu* (**fig. 17.30**).

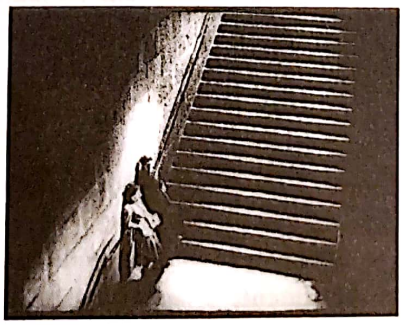
După război, Sjöberg a continuat să migreze între teatru și cinema. După ce a pus în scenă piesa naturalistă a lui Strindberg, *Domnișoara Iulia*, din 1888, a adaptat-o pentru ecran în 1951. Filmul se concentrează nu doar asupra prestațiilor actorilor, în special pe Iulia cea capricioasă jucată de Anita Björk, ci și extinde *Kammerspiel*-ul original. În piesa lui Strindberg, personajele își relatează amintirile în monologuri. Sjöberg dramatizează secvențele în flashbackuri care combină prezentul cu trecutul în același cadru (**fig. 17.31**). Convențiile pentru ce va deveni cinemaul de artă se pot găsi în *Kammerspiel*-ul original al lui Strindberg, însă Sjöberg adaugă o ambiguitate modernistă provenită din puterea filmului asupra spațiului și timpului.

ANGLIA: CALITATE ȘI COMEDIE

Producția de film britanic a scăzut în timpul războiului, când personalul industriei a fost chemat la arme și facilitățile studiourilor au fost deservite armatei. Totuși, intensificarea pe durata războiului a mersului la cinema a încurajat industria. Companiile principale – Organizația Rank, având-l în frunte pe J. Arthur Rank, și Associated British Picture Corporation – și-au extins domeniile. Associated British deținea un lanț mare de săli de cinema, în timp ce Rank controla altele două, precum și cea mai mare firmă de distribuție, mai multe studiouri și două companii de producție.

Probleme în industrie

În 1944, un raport intitulat „Tendințe monopoliste în industria filmului cinematografic" a recomandat ca puterea companiilor mari să fie redusă. „Raportul Palache", cum a ajuns să fie cunoscut, a rămas mai mulți ani în centrul discuțiilor, dar nu a dus la adoptarea unor măsuri rapide, parțial pentru că industria părea robustă. Spectatorii mergeau în număr mare la cinema, iar 1946 Marea Britanie a atins un record la acest capitol. Erau făcute și mai multe filme britanice, iar dintre ele, numeroase erau populare acasă și competitive în străinătate. Mai mult, pentru că Rank avea nevoie de multe filme pentru lanțurile lui de cinematografe, susținea mai mulți mici producători independenți. Rank avea și legături cu câțiva dintre jucătorii americani principali, iar filmele engleze au început să intre periodic în sălile de cinematograf din Statele Unite, adesea având și acolo succes. Timp de câțiva



17.28. *stânga Chiaroscuro* și decor expresionist în *Drumul spre cer* al lui Sjöberg.

17.29. *dreapta Frământări*: Șirurile de scări sinistre, nesfârșite din școală sunt similare cu cele de pe străzile orașului.

Scanned with OKEN Scanner

17.30. *stânga* Caligula ca Nosferatu, în *Frământări* (de comparat cu fig. 5.16).

17.31. *dreapta* *Domnișoara Iulia* prezintă două planuri temporale într-un singur cadru: Iulia, stând în prim-plan, relatează un episod din copilăria ei; în fundal, mama i se adresează ei în copilărie.

ani, părea că s-ar putea diminua competiția intensă dintre firmele britanice și cele americane.

Însă în curând au început dificultățile. Costurile de producție creșteau, puține filme făceau profituri, iar filmele hollywoodiene stăpâneau 80% din timpul proiecțiilor de cinema. Guvernul laburist, de stânga și dedicat combaterii monopolurilor și protejării industriei britanice de competiția americană, a abordat aceste probleme.

În 1947, guvernul a impus un tarif de 75% pe toate filmele americane importate. Când industria americană a amenințat imediat cu un boicot, guvernul a acceptat un compromis și, în 1948, a stabilit o cotă ce amintea de perioada interbelică: 45% din toate proiecțiile din Marea Britanie urmau să fie cu filme britanice. Mulți exploatanți și distribuitori, dependenți de filmele americane, s-au opus cotei, așa că a fost redusă din nou, la 30%.

Organizația Rank era integrată vertical și doar câteva firme controlau industria, așa că guvernul ar fi putut forța companiile să-și vândă o parte din bunuri, cum făcuse guvernul american prin decizia Paramount din 1948 (vezi *Decizia Paramount*, din Capitolul 15). Cei care încercau să vindece suferințele industriei au înțeles că decretele pentru „divorț" ar fi suicidare în Marea Britanie. Dacă firmele ar fi fost forțate să-și vândă sălile de cinema, le-ar fi cumpărat companiile americane pur și simplu.

Guvernul a încercat altă soluție în 1949. National Film Finance Corporation (Corporația Națională pentru Finanțarea Filmelor – NFFC) a fost fondată cu scopul de a le împrumuta bani producătorilor independenți. Din nefericire, trei milioane de lire, mai mult de jumătate din suma totală împrumutată, au mers către unul dintre cei mai mari independenți, British Lion, pe care producătorul Alexander Korda îl achiziționase în 1946. British Lion în curând a dat faliment, iar pierderile sale masive au slăbit abilitatea NFFC să susțină alte firme.

După un an de criză financiară, guvernul a încercat din nou să consolideze producția. În 1950, a adăugat o taxă pe veniturile cinematografelor provenite din vânzări de bilete. „Impozitul Eady", poreclit după proiectantul lui, a fost inițial voluntar, dar a devenit obligatoriu în 1957. Politica a ajutat mult producția locală, dar filialele britanice ale studiourilor americane au beneficiat, de asemenea, în mare măsură. Cineaștii locali s-au plâns că impozitul Eady încuraja producțiile întreprinse de SUA în deplasare (vezi *Declinul sistemului de studiouri hollywoodian*, din Capitolul 15) și ajuta Hollywoodul să concureze cu produsul domestic.

Industria filmului și-a continuat declinul de-a lungul anilor 1950, cât a crescut concurența din partea televiziunii. Problema monopolului în industrie s-a intensificat. Organizația Rank și Associated British Picture Corporation au cumpărat câteva săli de cinema, iar alți exploatanți mici, independenți au fost împinși înspre faliment de rarefierea spectatorilor. În ciuda problemelor industriei însă, deceniul de după război a fost martor al unui număr important de filme și tendințe.

Moștenirea literară și excentricitatea

Producătorii britanici au continuat să dezbată dacă să producă filme prestigioase de buget mare pentru export sau filme mai modeste țintite către spectatorii de acasă. Ca întotdeauna, multe filme erau adaptări literare cu actori faimoși. Laurence Olivier și-a urmat succesul din timpul războiului, *Henric al V-lea/ Henry V* (1945), regizând și jucând în *Hamlet* (1948) și în *Richard al III-lea/ Richard III* (1955). Gabriel Pascal a continuat asocierea lui cu piesele lui George Bernard Shaw realizând o versiune opulentă după *Cezar și Cleopatra/ Caesar and Cleopatra* (1946), cu Vivian Leigh și Claude Rains. Această abordare a cinemaului era comparabilă cu Tradiția calității din Franța. Mai

Scanned with OKEN Scanner

mult, alți doi regizori britanici semnificativi și-au consolidat reputații internaționale în această perioadă.

David Lean a debutat în timpul războiului coregizând, împreună cu Noel Coward, *Pentru cine luptăm?/ In Which We Serve* (1942). Cariera sa postbelică a început cu lansarea filmului *Scurtă întâlnire/ Brief Encounter* (1945), povestea unui bărbat de vârstă mijlocie și a unei femei, ambii captivi în căsătorii lipsite de pasiune, care se îndrăgostesc. Se întâlnesc de repetate ori, dar evită o relație sexuală. Romantismul reținut al lui Lean e centrat pe portretizarea de către Celia Johnson a eroinei.

Lean a continuat cu două adaptări populare după romane de Dickens, *Marile speranțe/ Great Expectations* (1946) și *Oliver Twist* (1948). În ambele era distribuit Alec Guinness, care în câțiva ani a devenit cel mai popular actor din filme britanice de export. *Oliver Twist* e tipic pentru filmele postbelice ale lui Lean, conținând decoruri fastuoase, întunecate, compoziții în profunzimea câmpului și ecleraj de film *noir* (**fig. 17.32**). Lean a făcut și comedii, precum *Alegerea lui Hobson/ Hobson's Choice* (1953), în care o eroină îndărătnică își învinge tatăl tiranic. Lean a câștigat un renume mai mare cu filme de epocă precum *Lawrence al Arabiei/ Lawrence of Arabia* (1962) și *Doctor Jivago/ Doctor Zhivago* (1965).

Celălalt regizor important al anilor postbelici a fost Carol Reed. Reed a început să regizeze la finalul anilor 1930, dar reputația sa internațională s-a clădit pe *Fugarul/ Odd Man Out* (1947), *Idolul prăbușit/ The Fallen Idol* (1948), *Al treilea om/ The Third Man* (1949), *Aventurierul din Arhipelag/ An Outcast of the Islands* (1951) și *Omul din Berlin/ The Man Between* (1953). La fel ca Lean, Reed favoriza eclerajul dramatic, intensificat adesea prin tehnici de operatorie flamboaiante. Așadar, *Al treilea om* (probabil influențat de Orson Welles, care joacă personajul negativ) e plin de încadraturi la unghiuri înclinate și folosește un instrument neobișnuit, țitera, pentru acompaniament muzical.

17.32. *Oliver Twist*: o recreare sofisticată în studio a Londrei victoriene

Cunoașterea de către Reed a normelor cinematografului de artă e evidentă într-unul dintre cele mai importante filme ale lui: *Fugarul.* O unitate a IRA (Armata Republicană Irlandeză) fură bani de salarii ca să-și finanțeze activitățile teroriste. În timpul jafului, eroul (James Mason) e rănit. Când evadează, se întâlnește cu o serie de oameni care încearcă să-l salveze sau să-l exploateze. Deși Reed a filmat câteva secvențe în mahalalele irlandeze (**fig. 17.33**), mai multe pasaje pun accentul pe un realism mai degrabă subiectiv (**fig. 17.34, 17.35**).

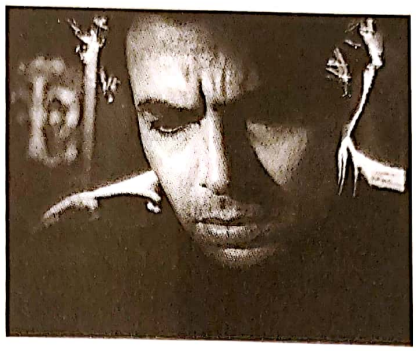
Mai puțin celebri decât Lean și Reed, Michael Powell și Emeric Pressburger au fost cei mai neobișnuiți cineaști britanici ai epocii. Și-au înființat propria companie de producție, The Archers, în 1943, și au susținut-o cu ajutorul lui Rank. Scriind, producând și regizând colaborativ, duoul a făcut deopotrivă drame modeste în alb-negru și producții sofisticate în Technicolor.

Tipic pentru abordarea lor neobișnuită este *Știu unde merg!/ I Know Where I'm Going!* (1945). O tânără ambițioasă măritată cu un industriaș bogat încearcă să i se alăture pe o insulă scoțiană. Cât așteaptă să se îmbunătățească vremea, se zbate să nu se îndrăgostească de un proprietar funciar plăcut, dar sărăcit. Powell și Pressburger își etalează simțul caracteristic pentru zonele rustice britanice, precum și simpatia pentru personaje excentrice. Până și eroina lor inflexibilă și lacomă e privită cu simpatie. O altă fascinantă dramă intimă, *Cămăruța din spate/ The Small Back Room* (1948), are ca protagonist un alcoolic a cărui meserie e să dezamorseze bombele neexplodate rămase în Anglia după război.

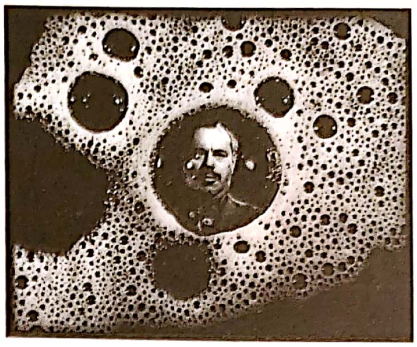
Powell și Pressburger au regizat unele dintre cele mai opulente filme color făcute vreodată. Cel mai popular film al lor, *Pantofiorii roșii/ The Red Shoes* (1948), precum și succesorul lui, *Povestirile lui Hoffman/ The Tales of Hoffman* (1951), folosesc baletul pentru a motiva decoruri și un stil de filmare delirant de stilizate. *Drumul spre stele/ A Matter of Life and Death* (1946, cunoscut și ca *Stairway to Heaven*) e centrat pe un pilot britanic care supraviețuiește în mod incredibil unei prăbușiri fatale a avionului și pledează într-o sală de tribunal cerească (în visul lui?) că ar

Scanned with OKEN Scanner

17.33. Filmări în locații autentice pentru *Fugarul.*



17.34. Eroul rănit privește în jos înspre masă... (*Fugarul*)



17.35. ...și avem punctul lui de vedere asupra unei suprafețe de bere, cu personajele din secvența de mai devreme suprapuse peste bule.

trebui trimis înapoi pe Pământ pentru a se reuni cu femeia iubită. Filmul color folosit pentru secvențele pământene contrastează cu cel alb-negru folosit pentru reprezentarea raiului.

Una dintre capodoperele color ale lui Powell și Pressburger e *Narcisa neagră/ Black Narcissus* (1947), povestea unor călugărițe care încearcă să opereze un dispensar și o școală într-un palat tibetan folosit anterior ca harem. Frustrările sexuale, lipsa de înțelegere a obiceiurilor locale și ambianța generală a decorului le duc pe câteva măicuțe la abdicarea de la datorie, la fantezii nostalgice, nebunie și chiar tentativă de crimă. Regizorii creează o senzație vie a Munților Himalaya, cu toate că au filmat aproape în întregime în studio. (**fig. color 17.2**).

Cele mai extravagante opere ale lui Powell și Pressburger contrastează puternic cu producțiile modeste ale Studioului Ealing, condus de Michael Balcon. Un veteran al industriei lucrând din anii 1920, Balcon a devenit șeful Ealing în 1938. În perioada postbelică, Ealing a prosperat pentru că Organizația Rank i-a finanțat producția și a lansat filmele studioului prin rețeaua sa de distribuție. Balcon a obținut o consistență a tonului la nivelul tuturor producțiilor studioului prin luarea deciziilor în mod democratic (a permis personalului studioului să voteze la întâlniri cu masă rotundă) și prin acordarea unui grad neobișnuit de independență cineaștilor.

Astăzi, Studioul Ealing e de regulă asociat cu comedii având-u-i protagoniști pe Alec Guinness, Stanley Holloway și alți actori importanți britanici, însă doar vreo treime din producția companiei i-a aparținut acestui gen. Într-adevăr, unul dintre cele mai de succes filme Ealing a fost o dramă despre viața polițiștilor, *Lampa albastră/ The Blue Lamp* (1950). Secvențele în care un polițist veteran îi explică meseria unui nou recrut reprezintă o relatare sistematică a procedurii poliției, în tradiția documentarelor din anii 1930 și a celor din perioada războiului. Ca în alte filme Ealing, există multe secvențe filmate în locații autentice în zone sărace sau bombardate ale Londrei. (**fig. 17.36**).

Reputația Ealing pentru comedii a fost stabilită cu trei filme lansate în 1949, *Pașaport pentru Pimlico/ Passport to Pimlico* (regizat de Henry Cornelius), *Whisky din belșug!/ Whisky Galore!* (cunoscut și ca *Tight Little Island*, regizat de Alexander Mackendrick), și *Inimi nobile și alese/ Kind Hearts and Coronets* (regizat de Robert Hamer). *Inimi nobile*, în care Guinness joacă opt personaje diferite, l-a propulsat spre faimă internațională.

În timp ce mai multe comedii în stil hollywoodian depindeau de *slapstick* sau de situații de comedie sofisticată, umorul marca Ealing depindea de injectarea unei premise fantastice unice într-o situație cotidiană. *Pașaport spre Pimlico*, de exemplu, se petrece în Londra în cenușiul district muncitoresc Pimlico și, în mare parte, a fost filmat în locațiile reale. Însă intriga depinde de o premisă caraghioasă: cercetătorii descoperă că suburbia nu face deloc parte din Anglia, ci aparține districtului francez al Burgundiei. Ca urmare, după o logică înnebunitor de liniară, britanicii trebuie să aibă pașaport pentru a intra în Pimlico, iar rezidenții nu mai sunt supuși restricțiilor de rație londoneze. Precum alte comedii Ealing, *Pașaport spre Pimlico* propune o evadare imaginară din austeritatea postbelică.

O altă comedie tipică Ealing este *Locuitorii de pe Lavender Hill/ The Lavender Hill Mob* (1951), de Charles Crichton. Eroul, interpretat de Guinness, lucrează ca paznic al aurului trimis către bănci londoneze. Cu o bandă de hoți neimpunători, plănuiește și execută un jaf de proporții. Fantezia Ealing apare când protagoniștii deghizează marfa ca suvenire în forma

Scanned with OKEN Scanner

turnului Eiffel. Filmul amestecă realismul cu stilizarea. Secvența cvasi-documentară de la început reprezintă rutina zilnică a eroului. Părțile filmate în locații autentice (**fig. 17.37**) contrastează cu secvențele care parodiază filmul noir și chiar produsul de casă al studioului Ealing, *Lampa albastră* (**fig. 17.38**). Crichton a revenit în atenția publică decenii mai târziu cu *Un peștișor pe nume Wanda/ A Fish Called Wanda* (1989), în care mulți critici au văzut o actualizare a tradiției Ealing.

Comediile Ealing depind de o concepție a excentricității britanice: în *Locuitorii de pe Lavender Hill*, eroul o distrează pe o bătrânică dulce citindu-i thrillere polițiste lugubre. Ultimul mare film al studioului, *Ucigașii de femei/ The Ladykillers* (1955), se învârte în jurul unei bătrâne senile care închiriază o cameră pentru repetiții unui cvintet de corzi și descoperă că bărbații sunt o bandă de jefuitori.

Succesul internațional al filmului de artă

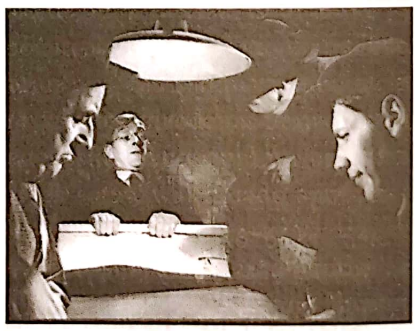
Chiar dacă sunt ușor de distins filmele de la Ealing sau de la Archers, ele pot fi categorisite în genuri comerciale recognoscibile și folosesc tehnici de narare clasică. Doar că succesul acestor filme peste hotare depindea, în mare măsură, de aceleași cinematografe de artă care proiectau filme neorealiste italiene sau filme scandinave. Deși nu erau ele însele moderniste, consolidau tendința către circulația internațională a filmelor care a încurajat cinemaul de artă în alte părți ale lumii. Mai precis, arătau că piața din SUA putea susține cinemaul european într-un grad fără precedent.

Șablonul a fost creat discret de *Știu unde merg!*, care a devenit un succes neașteptat într-un cinema de artă newyorkez. Imediat după, *Henric al V-lea*, al lui Olivier (lansat în SUA în 1946), a rulat timp de treizeci și patru de săptămâni într-un cinema din Manhattan cu un preț mare al biletului de intrare. În 1948, *Hamlet*-ul lui a avut un asemenea succes în cinematografele mici, încât a intrat în distribuție generală și a câștigat mai multe premii Oscar. *Scurtă întâlnire, Abracadabra/ Blithe Spirit* (David Lean, 1945) și alte filme britanice au prosperat în circuitul filmelor de artă, iar *Pantofiorii roșii* a devenit, în mod uluitor, cea mai mare atracție la *box-office*-ul american din 1948. O comedie Ealing putea să facă mai mulți bani în cinematografele de artă decât din distribuția limitată în cinematografele mai mari.

La jumătatea anilor 1950, majoritatea personalităților creative mai vârstnice din anii de după război și-au pierdut din avânt. Powell și Pressburger au desființat The Archers în 1956; cariera lui Powell a fost aproape încheiată de scandalul stârnit de *Ochiul care ucide/ Peeping Tom* (1960). (Deși era o examinare chibzuită a psihicului unui criminal în serie, *Ochiul care ucide* a fost atacat ca o mizerie scabroasă de criticii britanici.) Pierderile masive l-au forțat pe Balcon să vândă proprietățile studioului Ealing în 1955, deși a mai făcut câteva filme înainte să piardă compania. Unii dintre regizorii cei mai de succes ai epocii, precum Lean și Reed, au continuat să facă proiecte de mare buget, finanțate de americani. Această evoluție a eliberat calea pentru o generație de cineaști care se vor întoarce împotriva cinemaului atent finisat al epocii postbelice.

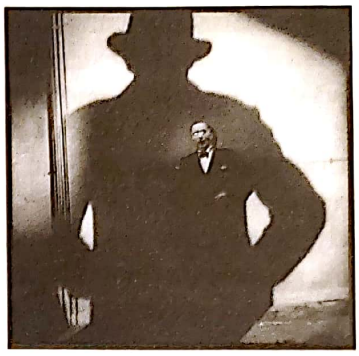
17.36. Studioul Ealing, cuibărit într-un cartier suburban, nu avea teren liber pe care să construiască decoruri. Regizorii filmau secvențele în locații autentice, ca în *Lampa albastră*.

17.37. Un peisaj cu Londra bombardată în *Locuitorii de pe Lavender Hill*.



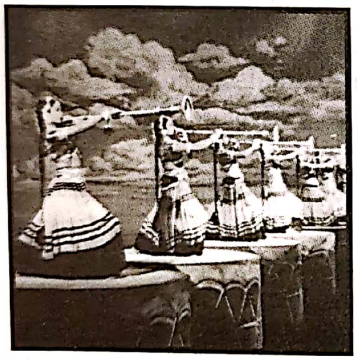
17.38. Când banda din Lavender Hill pune la cale infracțiunea, eclerajul în clarobscur și compoziția în profunzimea câmpului sugerează filmele cu gangsteri din anii 1940 (de comparat cu fig. 15.18–15.20).

Scanned with OKEN Scanner



CAPITOLUL 18

CINEMATOGRAFUL POSTBELIC DINCOLO DE OCCIDENT (1945–1959)



La mijlocul anilor 1950, erau produse în jur de 2 800 de filme de lungmetraj anual în întreaga lume. Aproximativ 35% dintre acestea proveneau din Statele Unite ale Americii și din Europa de Vest (regiuni adesea denumite ale „Lumii întâi"). Alte 5% erau realizate în URSS și în țările din Europa de Est aflate sub controlul sovietic. Producțiile acestei „A Doua Lumi" au dominat blocul sovietic (unde foarte puține filme erau importate din Vest) și au avut o influență notabilă în alte regiuni, cu toate că numărul filmelor produse era relativ redus.

60% dintre filmele de lungmetraj erau realizate în afara țărilor vestice și a blocului sovietic. Japonia deținea 20% din totalul global. Celelalte filme proveneau din India, Hong Kong, Mexic și din alte națiuni mai puțin industrializate. Uimitoarea creștere a producției de film în țările în curs de dezvoltare reprezintă unul dintre cele mai importante evenimente din istoria filmului.

Acest capitol examinează cinematografia de după război în principalele regiuni non-vestice: Japonia, URSS și statele sale satelit și zone care aveau să fie numite „Lumea a treia".

TENDINȚE GENERALE

După Al Doilea Război Mondial, relațiile internaționale erau dominate de două superputeri, Statele Unite ale Americii și URSS. În conformitate cu înțelegerile stabilite după război, Statele Unite au introdus Japonia în alianța vestică, în timp ce URSS a preluat controlul asupra unor state din Europa

Scanned with OKEN Scanner

de Est. În deceniile următoare, ruptura dintre aceste puteri a generat sfere de influență aflate într-o continuă competiție.

În aceeași perioadă, coloniile s-au desprins de imperiile Europei vestice. Prin intermediul negocierilor sau al insurecțiilor, Indonezia, Filipine, India, Pakistan, Myanmar, Egipt, Cuba și alte țări și-au recăpătat independența în anii 1940 și 1950, însă decidenții se temeau că resursele și piețele vor fi pierdute dacă aceste națiuni s-ar alia cu URSS. Revoluția chineză din 1949, care a ajutat la instalarea unui guvern aliat Moscovei, a arătat că există pericolul ca orientarea comunistă să preia puterea într-o națiune subdezvoltată.

Cele mai multe națiuni decolonizate s-au alăturat puterilor vestice, pentru că liderii locali se formaseră acolo și pentru că existau condiții pentru investiții și comerț care erau ferm stabilite în aceste țări. Sub acest „neocolonialism", statele respective erau suverane politic, dar din punct de vedere economic erau dependente de puterile vestice. Multe state din America Latină au fost exemple ale neocolonialismului.

Lumea a Treia, unde orașele se aflau într-o creștere rapidă și televiziunea abia dacă începuse să emită, era o piață enormă pentru filme. URSS și țările sale satelit practic au interzis filmele americane, dar aproape în fiecare altă piață cinematograful hollywoodian domina. La fel ca în Europa, companiile americane au înființat companii regionale de distribuție în Lumea a Treia, iar exploatanții din aceste țări preferau cel mai adesea producțiile populare și ieftine ale Hollywoodului. Asociația pentru Export a Industriei Americane de Film (Motion Picture Export Association of America – MPEAA) a negociat cote favorabile și politici fiscale cu guvernele locale (vezi *Declinul sistemului de studiouri hollywoodian*, din Capitolul 15). În curând, condițiile de dinaintea războiului au fost restabilite, filmele hollywoodiene ocupând între 50% și 90% din timpul de vizionare din majoritatea țărilor.

Începând cu anii 1950, Hollywoodul a redus numărul filmelor produse și nu a mai putut satisface apetitul populației urbane din Lumea a Treia care mergea la cinema o dată pe lună sau chiar o dată pe săptămână – o medie mult mai mare decât cea din SUA sau din majoritatea Europei. În cele mai multe țări, starurile locale, spațiile și muzica indigene au rămas atracții importante.

În ciuda dominației companiilor americane asupra piețelor internaționale, producția de film a început să crească în țările în curs de dezvoltare. Myanmar, Pakistan, Coreea de Sud și Filipine nu produseseră aproape niciun film înaintea războiului, dar în anii 1950 fiecare dintre aceste țări producea mai multe filme pe an decât aproape oricare altă țară europeană. În Egiptul de după război, dezvoltarea orașelor și redresarea economică au generat un *boom* cinematografic, astfel că filmele egiptene au devenit produsul cel mai bine distribuit din Orientul Mijlociu. Cea mai spectaculoasă creștere a cunoscut-o Hong Kong, producția de film trecând de la 70 de lungmetraje în 1950 la peste 250 în 1962 – mai mult decât filmele produse de Statele Unite și Marea Britanie la un loc.

Companiile de producție de film din țările non-vestice și-au organizat producția în diferite moduri. În sfera de influență sovietică, sistemul monopolist centralizat și dezvoltat pe verticală stabilit de URSS a fost imitat peste tot. Regizorii, scenariștii și tehnicienii își primeau salariile indiferent dacă lucrau sau nu. Filmele erau analizate financiar și ideologic la fiecare pas. Sistemul avea cea mai inflexibilă formă în Uniunea Sovietică și în China; iar în URSS, producția a scăzut dramatic după război. Națiunile blocului estic au reușit totuși să-și mărească producția în anii 1950, odată cu dezvoltarea economiilor lor. Și-au descentralizat producția, au slăbit controlul ideologic asupra filmelor și au crescut posibilitățile de export.

În afara blocului estic, cea mai des întâlnită era producția artizanală a companiilor mici, croită după modelul european postbelic. În India și în Coreea de Sud, unde guvernul refuza să susțină industria, producțiile independente au creat haos, pentru că speculanții se foloseau de cinema pentru a obține profituri rapide. În Mexic, unde statul proteja industria, producțiile independente funcționau într-o manieră ceva mai ordonată.

Unele țări au căutat să imite integrarea verticală a sistemului de studiouri de la Hollywood. Strategia a dat greș în Argentina și a reușit parțial în Brazilia, dar s-a bucurat de succes în Asia de Est. Japonia și-a menținut puternicul oligopol integrat vertical pe întreaga durată a erei postbelice. O structură similară a apărut în Hong Kong. Până în 1961, prospera companie Shaw Brothers depășise chiar și „sistemul de fabrică" al Hollywoodului, construind Movieland, un complex de studiouri, platouri de filmare, laboratoare și spații de locuit cu o suprafață de 46 de hectare. Aici, 1 500 de actori și 2 000 de membri ai personalului lucrau non-stop.

Noile țări au câștigat recunoaștere internațională. Festivalul de Film Asiatic (fondat la Tokio în 1954) și

Scanned with OKEN Scanner

Festivalul de Film de la Moscova (1959) au adus o mai mare recunoaștere la nivel internațional cinematografiilor non-vestice. În general însă, tradițiile cinematografice bogate ale Orientului Mijlociu, ale Extremului Orient, ale Americii Latine și ale subcontinentului indian au rămas aproape complet necunoscute Vestului. În 2007, Martin Scorsese și alți cineaști au lansat proiectul World Cinema Project, destinat restaurării filmelor clasice din țări ale căror arhive nu au avut capacitatea de a-și conserva producțiile naționale. Proiectul a reușit să restaureze în primii zece ani de existență 28 de filme din țări în curs de dezvoltare. Iar în 2017, Scorsese a anunțat formarea African Film Heritage Project, care are rolul de a se concentra asupra unui continent unde situația este în mod special gravă. În continuare totuși, majoritatea filmelor din aceste zone rămân inaccesibile, astfel că orice generalizări privind tendințele în materie de temă, structură și stil vor rămâne provizorii.

La fel ca în Vest, majoritatea producțiilor erau în genuri populare: filme de acțiune, de aventuri, de dragoste, comedii, musicaluri, melodrame și adaptări ale literaturii clasice. Operele mai „serioase" se concentrau asupra istoriei naționale sau ilustrau probleme sociale contemporane. Mulți cineaști au încercat să realizeze un cinema mai realist decât cel popular, fiind puternic influențați de practicile documentariste și de neorealismul italian.

Regizorii din Japonia, din Lumea a Doua și din Lumea a Treia au fost, de asemenea, influențați de direcțiile stilistice ale Vestului. Scenariștii au făcut din construcția de tip flashback o practică obișnuită. Regizorii au început să folosească obiective grandangulare pentru a construi compoziții în adâncime și cu o profunzime mare de câmp (**fig. 18.1.**). Obiectivele cu transfocare, aduse din nou în actualitate de Hollywood la sfârșitului anilor 1940, au devenit recunoscute internațional prin utilizarea lor extensivă în filmele poloneze și maghiare de la finalul anilor 1950. În mare, deceniile de după război au cunoscut o întoarcere la influențele stilistice transnaționale și la circulația tehnologiei pe care Al Doilea Război Mondial le suspendase temporar.

18.1. Efectul de distorsiune al folosirii obiectivului cu distanță focală mare în *Zboară cocorii* (URSS, 1957).

JAPONIA

Al Doilea Război Mondial a devastat Japonia. Atacurile cu bombe ale Statelor Unite au distrus cele mai mari orașe, iar lansarea bombelor atomice peste Hiroshima și Nagasaki a provocat victime la o scară fără precedent. Când Japonia s-a predat, pe 15 august 1945, opt milioane de soldați și 600 de mii de civili își pierduseră viața. Forțele americane au ocupat Japonia, dirijând-o către o alianță cu Lumea întâi.

Ocupația Japoniei a fost gestionată de Generalul Douglas MacArthur; atât el, cât și administrația sa oficială erau cunoscuți drept Comandamentul Suprem al Forțelor Aliate (Supreme Commander of the Allied Powers – SCAP). Scopul SCAP era să refacă societatea japoneză. Marile conglomerate de afaceri conduse de familii, cunoscute sub numele de *zaibatsu*, au fost dizolvate. Proprietățile rurale ale foștilor mari proprietari le-au fost închiriate fermierilor. Au fost înființate universități și a fost adoptată o nouă constituție. Femeile au câștigat dreptul de vot și legile referitoare la divorț și la moștenire au fost liberalizate.

Pentru că revoluția chineză din 1949 a determinat guvernul american să împrăștie frica de comunism în întreaga Asie, Japonia a devenit stindardul capitalismului vestic și al democrației. În această atmosferă a Războiului Rece, câteva reforme ale SCAP, precum încurajarea înființării de sindicate, au fost rapid revizuite. Economia a fost reconstruită cu ajutorul economic al SUA, iar perioada de creștere economică fără precedent a avut loc după izbucnirea Războiului din Coreea (1950–1953), atunci când Japoniei i s-a oferit un rol strategic crucial și a devenit o sursă pentru afaceri legate de eforturile de război.

Redresarea industriei în timpul Ocupației

Oficialii SCAP erau foarte interesați de industria cinematografică. Aceștia considerau că producțiile din timpul războiului aveau un conținut „feudal" și „naționalist". Sute de filme au fost interzise și multe altele arse. SCAP încuraja abordarea de teme democratice, precum drepturile femeilor, lupta împotriva militarismului, și chiar insista că modernizarea ar trebui să presupună și includerea de scene de sărut

Scanned with OKEN Scanner

(interzise în tradiția cinematografică japoneză). Nedorind să susțină afilierile de stânga, SCAP a descurajat filmele care criticau militarismul japonez sau suprimarea drepturilor civile în timpul războiului.

Industria de film și-a consolidat puterea în perioada războiului prin trei companii: Shochiku, Toho și Daiei (vezi *Presiunea guvernamentală asupra industriei*, din Capitolul 11). Producția independentă a crescut considerabil sub auspiciile Ocupației, dar cele trei firme integrate vertical controlau distribuția și exploatarea filmelor. Companiile au lucrat cu autoritățile SCAP pentru a dezvolta filme care să reflecte noua politică. La schimb, SCAP restricționa activitățile din sfera muncii care amenințau să perturbe studiourile.

Având în vedere relativa stabilitate din sectorul producției, alte companii au putut să intre pe piață. În timpul unei greve la Toho, desfășurate în 1946, o facțiune muncitorească a format o companie alternativă, Shintoho („Noul Toho"). Shintoho împărțea inițial distribuția și cinematografele cu compania-mamă, dar în 1950 cele două divizii s-au împărțit în două companii integrate vertical. Toei („Compania Estică de Film") a intrat, de asemenea, pe piață în 1951. Construind cinematografe în centrele urbane și obținând controlul asupra pieței mai ieftine a proiecțiilor duble, Toei a devenit în 1956 studioul cu cele mai mari profituri. În 1954, muribundul Nikkatsu a fost revitalizat. Studiourile sale au fost recondiționate și i-au convins pe angajații nemulțumiți ai altor companii să își schimbe locurile de muncă. În curând, și Nikkatsu reușea să lanseze un film pe săptămână, asemenea competitorilor.

În era postbelică, industria și-a revenit rapid și s-a expandat. SCAP a introdus sute de filme americane în Japonia, dar, în ciuda popularității lor, industria națională a păstrat un control ferm asupra pieței cinematografice locale. La mijlocul anilor 1950, companiile japoneze puteau conta săptămânal pe 19 milioane de spectatori – aproape jumătate din numărul spectatorilor din Statele Unite și de cinci ori mai mult decât în Franța. În mare, deceniul a cunoscut o prosperitate fără precedent, producția crescând la aproape 500 de filme realizate anual în 1960. Mulțumită acestui succes, industria a putut să investească în procesul Fujicolor (prima dată folosit în *Carmen vine acasă/ Karumen kokyo ni kaeru*, 1951) și în tehnologia de format larg, care a devenit rapid standardul în studiourile japoneze.

Cinematografia japoneză a explodat pe scena internațională. Masaichi Nagata, directorul Daiei, a început să se concentreze asupra pieței străine. Momentul său de glorie a fost reprezentat de filmul *Rashomon/ Rashômon*, care a câștigat Leul de Aur la Festivalul de Film de la Veneția în 1951 și Premiul Academiei Americane pentru Cel mai bun film străin. Deși nu este un film japonez tipic, *Rashomon* a atras imediat atenția întregii lumi. Nagata a început să producă filme de epocă de mare buget potrivite pentru export. „Americanii făceau filme de acțiune", explica acesta. „Franța avea filme de dragoste, iar Italia filme realiste. Așa că am ales să abordez piața internațională mizând pe farmecul subiectelor istorice japoneze. Vechea Japonie este mai exotică pentru vestici decât Japonia Occidentalizată."* Filme ale companiei Daiei precum *Povestirile lunii palide după ploaie/ Ugetsu monogatari* (1953), *Guvernatorul Sanshô/ Sanshô dayû* (1954) și *Poarta infernului/ Jigokumon* (1954) au câștigat premii la festivaluri și au crescut apetitul spectatorilor occidentali pentru cinemaul japonez.

Interzise în timpul Ocupației, *jidai-geki* (filmele istorice) au reapărut curând după ce americanii s-au retras în 1952. Filmele *chambara* (filmele cu lupte cu săbii) au rămas produsul de bază, în timp ce filmele *jidai-geki* mai respectabile, cu precădere filmul lui Teinosuke Kinugasa, *Poarta infernului*, și *Cei șapte samurai/ Shichinin no samurai* al lui Akira Kurosawa, au reînnoit genul.

Totuși, producțiile japoneze se concentrau în continuare pe categoria largă a filmelor *gendai-geki* (filmele plasate în perioada contemporană). Din această categorie făceau parte filmele de extrema stângă, filmele pacifiste și antinucleare, comediile despre salariați, musicalurile, filmele despre delincvență juvenilă și cele cu monștri (de exemplu, *Godzilla/ Gojira*, din 1954). Cele mai populare erau *shomin-geki* (filmele despre viața de zi cu zi). Aceste melodrame care surprindeau crize de familie sau povești de dragoste ale tinerilor puteau susține studiouri întregi și deseori deveneau hituri senzaționale. Asemenea filme erau rareori exportate, fiind considerate destul de plictisitoare și cu un ritm prea lent pentru audiențele internaționale.

Regizorii veterani

Regizorii de succes ai anilor 1920 și 1930 au continuat să aibă un rol central în era postbelică. De exemplu, Kinugasa a continuat să fie recunoscut pentru filmele

* În „Industry: Beauty from Osaka", *Newsreel* (11 octombrie 1955), p. 116.

Scanned with OKEN Scanner

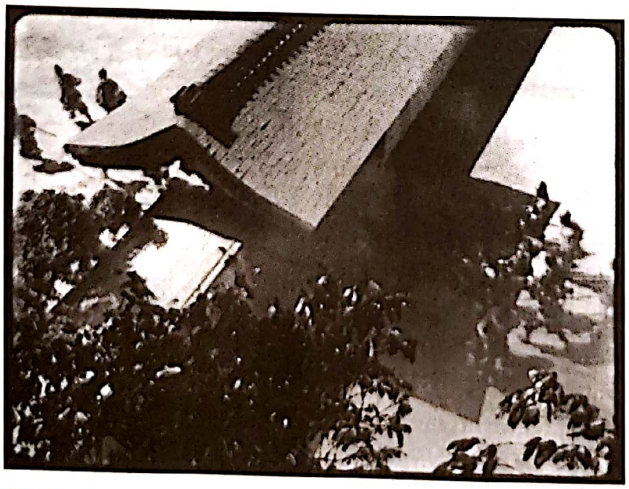
sale *jidai-geki* de calitate. *Actrița/ Joyu* (1947), realizat după război, bazat pe viața unui pionier al teatrului japonez modern, e mai puțin tipic pentru opera regizorului decât mai înzorzonatul *Poarta infernului* (1954). Filmat pe peliculă Eastman Color, filmul împrumuta în mod conștient tehnici ale picturii japoneze pe pergament, nu doar la nivelul cromaticii, ci și în redarea vederilor sale aeriene (**fig. 18.2**). Mai puțin cunoscute decât operele lui Kinugasa au fost filmele lui Hiroshi Shimizu, care a continuat să realizeze filme excelente despre copii. *Copiii stupului/ Hachi no su no kodomotachi* (1948) utiliza actori neprofesioniști și locații reale pentru a ilustra starea nefastă în care se aflau orfanii de război. Shimizu a fondat un orfelinat și i-a distribuit pe mulți dintre copii în filmele sale ulterioare.

Mikio Naruse, care lucrase pentru numeroase studiouri în anii 1930, a realizat pentru Toho, Shintoho și Daiei câteva filme *shomin-geki* minunate. *Ospățul/ Meshi* (1951), *Iluminare/ Inazuma* (1952), *Mama/ Okâsan* (1952), *Nori plutitori/ Ukigumo* (1955) și *Curgere/ Nagareru* (1956) se concentrau pe relația dintre mamă-fiică, mătușă-nepoată, soră și soră. În aceste melodrame întunecate, plasate în cartierele muncitorești, personajele suferă de boli, de datorii, de gelozie. Hideko Takamine, una dintre cele mai prolifice actrițe ale perioadei postbelice, era distribuită deseori în rolul de eroină aflată în suferință (**fig. 18.3**).

Mai puțin sumbre sunt filmele lui Heinosuke Gosho realizate după război, care temperează genul *shomin-geki* printr-un lirism silențios. *Unde se văd hornurile/ Entotsu no mieru basho* (1953) (**fig. 18.4**), spre exemplu, spune o poveste despre distrugerea încrederii dintr-o căsnicie, însă Gosho o luminează prin intermediul unui laitmotiv ironic: din puncte diferite ale unui cartier, același grup de hornuri par să fie când două, când trei, când patru. Indiciul că o situație particulară poate părea diferită dacă e privită din puncte de vedere variate face ca suferințele cuplului să pară mai puțin tragice decât cred aceștia.

Kenji Mizoguchi și Yasujiro Ozu au fost cei mai remarcabili maeștri ai perioadei postbelice. În anii 1930, Mizoguchi fusese atras de filme despre probleme sociale centrate pe femei, interes încurajat de autoritățile SCAP. *Victoria femeilor/ Josei no shori* (1946) prezintă o avocată apărând-o în instanță pe o femeie care într-o clipă de furie nebunească își ucisese copilul. *Femeile nopții/ Yoru no onnatachi* (1948) ilustrează viața prostituatelor, un subiect pe care Mizoguchi îl va aborda din nou în ultimul lui film, *Strada rușinii/ Akasen chitai* (1956). În aceeași perioadă, Mizoguchi lansa un

18.3. *Nori plutitori* (1955): După ce devine amanta unui soldat american, Yukiko (Hideko Takamine) îl critică aspru pe bărbatul japonez care a promis că o va lua de nevastă.



18.2. O perspectivă aeriană din *Poarta infernului* care reamintește de „perspectiva plutitoare" a desenelor japoneze.

18.4. Patru hornuri, trei sau două? Moduri diferite de a vedea același lucru în *Unde se văd hornurile.*

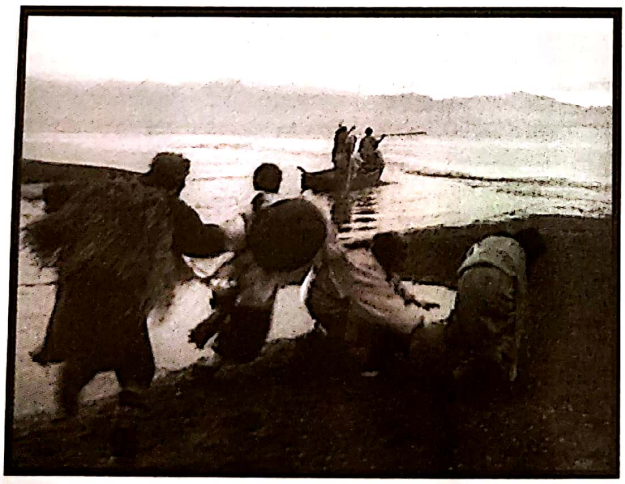
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șir de filme istorice, odată cu *Viața curtezanei Oharu/ Saikaku ichidai onna* (1952), adaptarea sobră a unei opere literare clasice. Vechiul asociat al lui Mizoguchi, Nagata, a intuit oportunitățile pentru export ale unor astfel de filme, așa că, sub auspiciile companiei Daiei, Mizoguchi a realizat *Povestirile lunii palide după ploaie* (1953), *Guvernatorul Sanshô* (1954), *Amanții crucificați/ Chikamatsu Monogatari* (1954) și *Povestea Clanului Taira/ Shin Heike monogatari* (1955).

Mizoguchi a continuat să-și plaseze personajele la o distanță considerabilă de cameră în primele sale filme postbelice, apelând rareori la prim-planuri. Astfel, cadrele lui dense și complicate durau adesea minute în șir. Cu toate că cineastul mișca uneori camera, multe dintre cadre rămân statice și stârnesc interes vizual prin compozițiile care se dezvoltă lent. Acest stil migălos se potrivea foarte bine cu adaptările literare pe care le scria împreună cu Yoshikata Yoda, vechiul său scenarist. Cadrele largi și bogate ale lui Mizoguchi vor oglindi în mod intenționat stilul pictural regăsit în arta clasică japoneză (**fig. 18.5**).

Filmele postbelice ale lui Yasujiro Ozu păreau nu mai puțin tradiționale. După câteva *shomin-geki* realizate în vână realistă (precum *Dosarul unui gentleman de cartier/ Nagaya shinshiroku*, 1947), Ozu a început să colaboreze cu scenaristul Kogo Noda pentru o serie de filme de foarte mare importanță. Acestea se concentrau de obicei asupra unor crize de familie: căsătoria, separarea, decesul. În *Primăvară târzie/ Banshun* (1949), o fiică umilă și devotată este nevoită să-și abandoneze tatăl văduv. În *Vară timpurie/ Bakushu* (1951), câteva generații ale unei familii sunt zguduite de decizia impulsivă a fiicei de a se mărita. *Poveste din Tokio/ Tōkyō Monogatari* (1953) prezintă cronica unui cuplu în vârstă care își vizitează copiii adulți și extrem de ocupați. În *Floarea de echinox/ Higanbana* și în *Într-o după-amiază de toamnă/ Sanma no Aji* (1962), un tată trebuie să accepte dorința fiicei sale de a părăsi căminul. Ozu și Noda explorează câteva teme dramatice din mai multe unghiuri. Filmele sunt de obicei îmbibate de resemnarea în fața schimbărilor dureroase pe care le oferă viața – atitudine cel mai bine întruchipată în zâmbetul blând și în oftatul lui Chishu Ryu, actorul etern al lui Ozu.



18.5. Scena înfricoșătoare a răpirii din *Guvernatorul Sanshô* se bazează pe efectele atmosferice conferite de apă și de ceață.

O senzație asemănătoare de calm pătrunde și în stilul regizorului. Filmele se supun regulilor pe care și le-a impus în anii 1930: poziție joasă a camerei, un spațiu de filmare de 360 de grade, decupaj pentru efecte grafice și secvențe de tranziție care respectă o logică a similarității și diferenței mai curând decât o strictă continuitate a spațiului. Ca urmare a filmării color, Ozu reușește să transforme contexte cotidiene în tipare abstracte (**fig. color 18.1**). Ca întotdeauna, camera sa este atrasă de obiecte simple, care se pot afla în colțul unei camere, în capătul unui coridor sau pe o stradă (**fig. 18.6**). Stilul regizoral prin care ni se permite să ne uităm atent la personaje și la lumea acestora se întâlnește cu contemplarea liniștită a miezului dramei. Această liniște, adeseori întreruptă de ironie, face ca filmele lui să pară lipsite de dramatism. Dar Ozu a devenit cunoscut drept unul dintre cei mai sensibili exploratori ai vieții de zi cu zi în cinema.

Generația războiului

La fel ca în alte țări, mulți dintre regizorii japonezi notabili ai deceniului postbelic și-au început cariera în timpul războiului. Proiectele cinematografice ale lui Keisuke Kinoshita din timpul războiului, precum *Portul florilor/ Hana saku minato* (1943) și *Armata/ Rikugun* (1944), erau drame despre frontul de acasă, cărora le lipsea naționalismul strident al acestui gen. Finalul din *Armata* chiar sugerează o critică a ideologiei militariste. În timpul Ocupației, Kinoshita a realizat unul dintre primele filme aprobate de SCAP: *Dimineața familiei Osone/ Ôsone-ke no ashita* (1946), în care militarismul anilor 1930 produce suferință în sânul unei familii, însă finalul războiului le promite un viitor strălucitor. Pe parcursul următoarelor patru decenii, Kinoshita a regizat mai multe filme *gendai-geki*. *Cei 24 de ochi/ Nijushi no Hitomi* (1954) a fost cel mai vizionat film al său în Vest și prezintă o poveste sfâșietoare despre o profesoară dedicată, care lucrează

Scanned with OKEN Scanner

într-o școală din zona rurală înainte și după terminarea războiului (**fig. 18.7**).

Primul film al lui Kon Ichikawa, o adaptare cu marionete a unei piese kabuki, a fost realizat aproape de finalul războiului, fiind interzis în cele din urmă de SCAP. Pregătit pentru o carieră de realizator de animații, Ichikawa și-a câștigat o reputație de artizan eficient. Cu toate că nu s-a specializat într-un anumit gen, el era recunoscut în perioada postbelică pentru comediile satirice și grotești, precum *Obsesie bizară/ Kagi* (1959), sau pentru drame intense. În *Harfa birmaneză/ Biruma no Tategoto* (1956), un soldat forțat să se deghizeze în călugăr este în cele din urmă cucerit de un pacifism umanist (**fig. 18.8**). *Focuri pe câmpie/ Nobi* (1958) prezintă frontul filipinez în ultimele zile cumplite ale războiului, în care soldații înfometați au recurs la canibalism. Enorm de prolific și cu mare succes comercial, Ichikawa și-a variat stilul. Multe dintre filmele lui abordează tehnici flamboaiante (adresare directă în *Obsesie bizară*, compoziții largi, descentrate în *Conflagrație/ Enjō*, 1958, și în *Răzbunarea unui actor/ Yukinojō henge*, 1963), în timp ce altele, precum *Harfa birmaneză*, au un stil mai temperat.

Talentul cel mai aclamat pe scară largă a fost Akira Kurosawa. Acesta a realizat mai multe filme de lungmetraj în timpul războiului (vezi *Ozu, Mizoguchi și Kurosawa în timpul războiului*, din Capitolul 11), dintre care *Bărbații care calcă pe coada tigrului/ Tora no O o Fumu Otokotachi* (1945), o satiră în genul *jidai-geki* lansată chiar la finalul războiului și interzisă de SCAP. A fost un eșec rar pentru Kurosawa, care a rămas prolific pentru numeroase decenii. Succesul internațional al lui *Rashomon* l-a transformat pe Akira Kurosawa în cel mai cunoscut regizor japonez în afara Japoniei. Îi analizăm cariera în Capitolul 19.

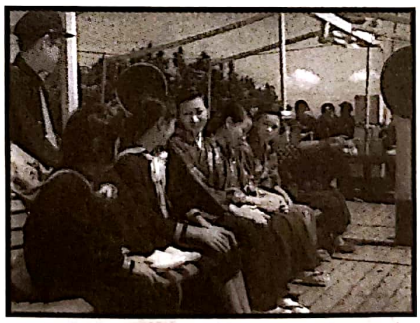
CINEMATOGRAFIA POSTBELICĂ ÎN SFERA DE INFLUENȚĂ SOVIETICĂ

După victoria Aliaților în Europa, Statele Unite ale Americii și URSS au început să își stabilească sferele de influență. Uniunea Sovietică obținuse republicile baltice în urma Pactului din 1939 cu Hitler. În cadrul Conferinței de la Ialta din 1945, Iosif Stalin a obținut controlul preliminar asupra unor teritorii precum Germania de Est, Europa de Est și Mongolia. Revoluția din China din 1949 i-a instaurat pe comuniști la putere și a apropiat țara de URSS. Până în 1950, mai multe țări deveniseră state satelit ale URSS.

O parte a acestor națiuni a avut probleme economice și sociale mai grave decât Europa de Vest. Mai mult de 25 de milioane de cetățeni sovietici fuseseră uciși în război și un număr la fel de mare nu aveau locuințe. Prin acțiunile sale, Hitler relocase sau masacrase milioane de germani și est-europeni. Au fost distruse orașe, poduri, căi de navigație, linii de căi ferate. Foametea din 1947 a condus la moartea unui milion de oameni doar în Rusia. Întrucât Stalin nu a avut încredere în ajutorul american, Planul Marshall nu a fost aplicat pentru reclădirea Europei de Est. Liderii blocului estic au urmat exemplul Moscovei în ceea ce privește dezvoltarea industriei grele și a fermelor colectivizate.

În același timp, un ciclu standard al activității culturale s-a dezvoltat în țările blocului sovietic. Mai întâi, a existat pretutindeni o perioadă de control politic sever. Scriitorii și artiștii au fost nevoiți să îndeplinească cerințe stricte ale artei comuniste dogmatice. Această represiune a fost suspendată de un moment de liberalizare. Dar, deoarece relaxarea era considerată o amenințare la adresa stabilității, guvernul ajungea să

18.6. Ozu relevă, într-o natură statică, frumusețea misterioasă a unui peisaj urban (*Vară timpurie*).



18.7. Profesoara devotată (Hideko Takamine) merge cu studenții ei într-o excursie pe urmele războiului (*Cei 24 de ochi*).

18.8. În *Harfa birmaneză*, soldatul care furase roba unui călugăr găsește o mulțime de soldați morți și îi strânge unul lângă altul pentru a-i pregăti pentru ritualurile funerare.

impună noi restricții. Acest ciclu de „îngheț" și „dezgheț" se va manifesta pe tot parcursul erei postbelice și a apărut pentru prima dată în Uniunea Sovietică.

URSS: De la stalinism la dezgheț

Sovieticii au trăit sub austeritatea cauzată de război până în anii 1950. Liderii politici le-au cerut muncitorilor să facă sacrificii mai mari, insistând că Alianța Vestică era noul inamic. Represiunea politică s-a reinstalat în forță. În lagărele de prizonieri au fost închiși soldați capturați, refugiați, credincioși și prizonieri politici.

Obstacolele anilor postbelici Partidul comunist și-a reafirmat rapid dominația asupra artei. Ministrul Culturii Andrei Aleksandrovici Jdanov, cel care condusese epurarea culturală de la sfârșitul anilor 1930, a lansat o nouă campanie de epurări în 1946. Politica realismului socialist (vezi *Doctrina realismului socialist*, din Capitolul 12) a devenit și mai restrictivă decât fusese la finalul anilor 1930. Scriitorul sau dramaturgul trebuia să afirme eroismul și patriotismul comuniste; nu putea plana niciun fel de ambiguitate asupra motivelor sau scopurilor personajelor. Partidul îi hărțuia pe artiști, acuzându-i de trădare și de neglijare a datoriei lor politice. De exemplu, admiterea influențelor vestice, așa cum făcuse Grigori Alexandrov când și-a recunoscut îndatorarea față de comedia americană, atrăgea acuzații de „îngenunchere în fața culturii burgheze". Așa cum realismul socialist înăbușise modernismul sovietic la începutul anilor 1930, noile politici ale lui Jdanov au încercat să oprească noile tendințe din Europa de Vest, în mod special neorealismul, să aibă vreo influență asupra filmului sovietic postbelic.

Producția de film era deja un proces birocratic greoi, și campania lui Jdanov pentru puritate ideologică a provocat stagnarea studiourilor: drumul unui scenariu printre procedurile birocratice putea dura chiar și doi ani înainte de a primi aprobarea de filmare. *Miciurin – un vis împlinit/ Miciurin* (1948), regizat de Aleksandr Dovjenko, și *Tânăra gardă/ Molodaia gvardiia* (1948), regizat de Serghei Gherasimov, au fost „corectate" în timpul scrierii scenariului și după filmări. Alte filme, în mod special partea a doua din *Ivan cel Groaznic/ Ivan Groznîi* (1946), au fost interzise. Toate „fabricile de film" sovietice au produs împreună 17 filme de lungmetraj în 1948, 15 în 1949, 13 în 1950 și doar 9 în 1951.

Filmele care au rezistat acestui sistem au funcționat în cadrul unor constrângeri înguste de gen. Filmele fantastice expuneau cultura exotică a republicilor care formau URSS-ul, iar dramele politice atacau politica externă americană. Biografiile artiștilor și oamenilor de știință au continuat tendința din anii 1930 a naționalismului rus, imaginea lui Stalin jucând un rol central (**fig. 18.9**). „Documentarele artistice" despre război îmbinau fragmente din buletine de actualități cu secvențe reconstruite, portretizându-l pe grandiosul Stalin luând decizii pentru soarta civilizației. În toate genurile, accentul se punea pe protagoniști excepționali. Cu toate că se spunea că astfel de personaje își luau forța din puterea colectivă a oamenilor, oamenii obișnuiți aveau de cele mai multe ori doar rolul de a-l inspira sau a-l asista pe erou.

Cei mai mulți dintre pionierii cinematografiei anilor 1920 au devenit inactivi. Lev Kulešov a continuat să predea, dar nu a mai regizat filme. Sănătatea șubredă a lui Eisenstein l-a oprit să revizuiască *Ivan cel Groaznic*, murind în 1948 fără să mai facă vreun alt film. Vsevolod Pudovkin a mai realizat două filme după război, iar Dovjenko unul singur. Doar Grigori Alexandrov, Serghei Iutchevici, Friedrich Ermler și Grigori Kozințev au lucrat în mod constant. Regizorii din generația mai tânără, Serghei Gherasimov, Mark Donskoi, Mihail Romm și Iosif Heifiț, au devenit personalitățile centrale ale cinematografiei sovietice postbelice. Toți s-au lansat la începutul anilor 1930 și au realizat filme realist-socialiste notabile. Georgianul Mihail Ciaureli a fost deosebit de iscusit în adoptarea politicilor sovietice în filmele sale, dintre care *Văpaia cea mare/ Kliatva* (1946) și *Neuitatul an 1919/ Nezabavae mai 1919 i god* (1951) au dus cultul lui Stalin la înălțimi amețitoare.

18.9. Omul de știință primește premiul sub privirea binevoitoare a liderilor (*În numele vieții/ Vo imia jizni*, 1947, Alexander Jariki și Iosif Heifiț).

Scanned with OKEN Scanner

Până și cei mai importanți regizori erau vulnerabili în fața reprimărilor oficiale, așa că s-au refugiat în adoptarea unui stil uniformizat. Tendințele exagerate ale cinematografiei din timpul războiului (vezi *Cinematograful sovietic în timpul războiului*, din Capitolul 12) au fost duse la extrem. „Documentarele artistice" îi prezentau pe liderii națiunii lucrând în birouri uriașe sau mergând pe coridoare colosale. În *Căderea Berlinului/ Padenie Berlina* (1949), al lui Ciaureli, reuniunea cuplului are loc în fața unei mulțimi uriașe de oameni, peste care tronează figura lui Stalin (**fig. color 18.2**). Chiar și mai intimistul *Tânăra gardă* folosește cadre lungi și o profunzime mare a câmpului pentru a-i prezenta pe tinerii protagoniști sub forma unui ansamblu monumental (**fig. 18.10**). Cinematograful realist-socialist postbelic era mai rigid și mai academic decât versiunea din anii 1930.

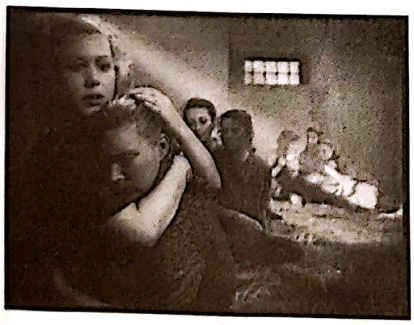
Aspectul greoi al acestui tip de cinema a devenit curând evident. În 1952, membrii de vază ai partidului s-au plâns că majoritatea filmelor nu aveau conflict; frica de cenzură a condus la realizarea unor filme insipide. Liderii au cerut creșterea producției de film în cadrul congresului de partid din același an. Procesul de producție a devenit mai lin. Acum scenariile despre oameni obișnuiți erau acceptate, atât timp cât Partidul Comunist juca un rol pozitiv în poveste.

Moartea lui Stalin și Noul Umanism Moartea lui Stalin, din martie 1953, a provocat o luptă pentru putere care cinci ani mai târziu l-a propulsat pe Nikita Hrușciov la cârma țării. Pe parcursul anilor dintre 1953 și 1958, perioadă cunoscută sub denumirea de „dezgheț", partidul a inițiat unele reforme. Valoarea taxelor a fost diminuată, mii de prizonieri politici au fost eliberați din lagăre, iar guvernul a investit în educație și în cercetare. Majoritatea îmbunătățirilor vizau consolidarea puterii guvernamentale, dar în comparație cu regimul lui Stalin, dezghețul s-a dovedit eliberator.

Reforma s-a făcut simțită și în industria de film. Noi scenariști au fost recrutați; cenzura s-a diminuat. Filmele biografice și documentarele artistice au intrat într-un con de umbră. „Coexistența pașnică" a devenit noua politică oficială, astfel că abordarea subiectelor referitoare la Războiul Rece s-a rărit. Comediile și musicalurile și-au recăpătat popularitatea. Studiourile republicilor sovietice au fost revigorate. Producția a crescut până la 92 de filme lansate în 1957.

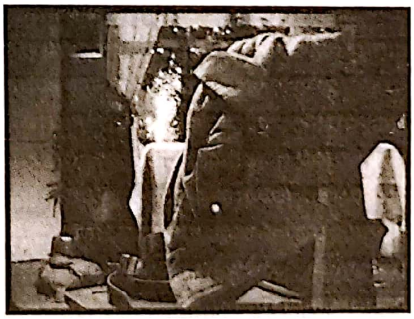
Mulți regizori din vechea generație au continuat să lanseze opere didactice, dogmatice (**fig. 18.11**). Dar cum sloganul „Faceți loc pentru tineri!" a devenit unul popular, mai mulți absolvenți recenți ai Școlii Sovietice de Film VGIK și-au început carierele. De exemplu, temperatul *Casa în care locuiesc/ Dom v kotorom ia jivu* (1957), al lui Lev Kulidjanov și Iakov Seghel, urmărește destinele întrepătrunse ale unor familii dintr-un complex de locuințe, înainte și în timpul războiului (**fig. 18.12**).

În 1956, Hrușciov a atacat cu mare curaj politicile dictatoriale ale lui Stalin. A evidențiat cinematograful ca un prim vehicul pentru promovarea „cultului personalității", denunțând filmele care lăudau geniul militar al lui Stalin. Drept urmare, unele dintre cele mai revizioniste filme ale perioadei dezghețului au abordat genul filmului de război într-o altă lumină. Primul lungmetraj al lui Grigori Ciuhrai, *Al 41-lea/ Sorok pervii* (1956), urmărește dezvoltarea relației sexuale dintre o femeie soldat și prizonierul ei. Actorul



18.10. Descrierea îndărătnică a curajului tineresc ajunge la un punct culminant într-un cadru larg desfășurat în penitenciar (*Tânăra gardă*).

18.11. În *Povestiri despre Lenin/ Rasskazi o Lenin* (1957), regizat de Iutchevici, o tehnică demodată îl sanctifică pe lider.



18.12. O prezentare subtilă a revenirii acasă după încheierea războiului: poporul sărbătorește cu artificii, paltonul unui soldat acoperă un scaun, iar cuplul se reunește, îmbrățișându-se în afara ecranului (*Casa în care locuiesc*).

Scanned with OKEN Scanner

Serghei Bondarciuk și-a făcut debutul regizoral cu *Soarta unui om/ Sudba celoveka* (1959), care chestionează comportamentul unui soldat rus aflat într-un lagăr de concentrare nazist.

Două alte filme de război sunt reprezentative pentru „Noul Umanism". *Zboară cocorii/ Letiat juravli* (1957), regizat de veteranul Mihail Kalatozov, tratează frontul de acasă fără eroism. Protagonista este departe de a fi eroina pozitivă a realismului socialist. În timp ce logodnicul ei este pe front, aceasta are o aventură cu fratele lui, un vânzător pe piața neagră, și suferă din pricina vinei pe care o simte din cauza infidelității ei. La finalul anilor 1940, conflictele psihologice erau, de regulă, considerate subiecte burgheze, dar *Zboară cocorii* demonstrează că acestea obținuseră între timp aprobarea oficialităților. Kalatozov se bazează pe un stil convențional cu o profunzime mare de câmp (fig. 18.1), dar experimentează și cu mișcări de cameră din mână și cu cadre în ralanti, tehnici care vor deveni mai populare în anii 1960. Subiectivitatea optică vizuală și secvențele imaginare integrează filmul în mai ampla tradiție a cinematografului de artă european. *Zboară cocorii* a câștigat Marele Premiu la Festivalul de Film de la Cannes în 1958 datorită aspectului său modern.

Senzația de renaștere a fost consolidată și de drama despre cel de-Al Doilea Război Mondial realizată de Ciuhrai, *Balada soldatului/ Balade o soldate* (1958). Adolescentului infanterist Alexei îi este acordată o scurtă permisie pentru a-și vizita mama. Pe parcursul călătoriei sale, el întâlnește oameni care se luptă cu probleme cauzate de război și se îndrăgostește de o refugiată. Ajunge acasă atât de târziu, încât este nevoit să plece imediat înapoi pe front. Întrucât filmul începe cu Alexei murind pe front, ultima îmbrățișare a mamei (**fig. 18.13**) devine un moment foarte emoționant. Efectul este intensificat de paralelismul vizual al cadrului cu atacul de tancuri coșmaresc din debutul filmului (**fig. 18.14**). Frica de război a lui Alexei, bunătatea lui bizară și dorințele sale sexuale îl diferențiază de eroii bolșevici rigizi ai perioadei staliniste.

Zboară cocorii și *Balada soldatului* afișează un patriotism convențional, o încredere în liderii paternaliști și scene de luptă mamut. Cu toate acestea, cele două filme și alte câteva depășesc puritanismul sever al dogmei anterioare a partidului, oferind un „realism socialist cu o față umană". Generația postbelică a îmbrățișat exprimarea sensibilității tinerești și a pasiunii pe ecran, chiar dacă ele se manifestau doar în contextul doctrinei oficiale și al genurilor convenționale.

Filmele din URSS și-au recâștigat prestigiul internațional până la finalul acestui deceniu. În 1958 a fost lansată partea a doua a filmului lui Eisenstein, *Ivan cel Groaznic*, având un succes răsunător. Un sondaj internațional al criticilor a votat *Crucișătorul Potemkin* drept cel mai bun film al tuturor timpurilor. Operele lui Dziga Vertov și ale lui Aleksandr Dovjenko au fost redescoperite. Noi filme au câștigat recunoaștere internațională. Cu toate că perioada dezghețului s-a încheiat repede, cinematografia sovietică a fost întrucâtva reabilitată în ochii comunității internaționale de film.

Cinematograful postbelic în Europa de Est

La finalul războiului, armata sovietică a ocupat Cehoslovacia, Polonia, Ungaria, Albania, Bulgaria, România, Iugoslavia și sectorul estic al Germaniei (care avea să devină Republica Democrată Germană). Au fost instaurate guverne comuniste în toate aceste

18.13. Finalul din *Balada soldatului.*

18.14. Începutul din *Balada soldatului.*

Scanned with OKEN Scanner

țări între 1945 și 1948 – mai întâi formând coaliții cu alte partide și apoi epurând coalițiile de non-comuniști și de disidenți. Practic toată Europa de Est se afla sub influență sovietică în 1950. Stalin considera statele respective un „tampon" împotriva invaziei vestice. Acestea cumpărau produse sovietice și aprovizionau URSS-ul cu materii prime.

Depășirea condițiilor postbelice În aceste „democrații populare", precum în URSS, un singur partid era la putere. Statul a colectivizat agricultura, a expandat industria grea, controla salariile și prețurile. Între 1945 și 1948, industriile cinematografice din toate aceste țări au fost naționalizate, fiind bazate deseori pe echipele de filmare existente în cadrul armatei, al forțelor de rezistență și al grupărilor de partizani. Numeroși regizori care sprijiniseră cauzele stângiste în perioada antebelică au primit locuri de muncă în noua structură.

Unele studiouri de producție au trebuit reconstruite. Studiourile din Cehoslovacia serviseră ca bază pentru producțiile naziste și au putut să-și reia rapid activitatea. În Germania de Est, sovieticii au înființat în 1946 monopolul de stat Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA), profitând de faptul că majoritatea studiourilor de producție antebelice erau localizate în partea estică a Germaniei. Prin comparație, Bulgaria, România și Iugoslavia avuseseră foarte puține activități cinematografice înainte de război. În cazul lor, guvernele, cu ajutor din partea sovieticilor, au fost nevoite să construiască producția de film de la zero.

Inițial, industriile est-europene au copiat structura sovietică. Producția era centralizată, scenariile erau aprobate de o singură instituție aflată sub controlul direct al partidului. Administratorii îi desemnau pe colaboratorii pentru fiecare proiect. Funcționarii solicitau revizii la mai multe niveluri ale procesului de producție. Pentru că distribuția și exploatarea se aflau, de asemenea, sub control centralizat, partidul putea să decidă interzicerea unui film finalizat.

O singură țară a deviat de la această politică atunci când s-a desprins de Uniunea Sovietică. În 1948, mareșalul Tito, liderul comunist al Iugoslaviei, a lansat un socialism mai descentralizat, orientat către piața liberă. Producția iugoslavă era organizată în jurul întreprinderilor independente, din care făceau parte artiști și tehnicieni. Subvențiile acordate de stat erau suplimentate de o taxă pe bilete. Cu toate că partidul cenzura filmele terminate, colaboratorilor le era permis să inițieze proiecte și să migreze între studiouri. Industria din Iugoslavia a devenit cea mai „comercială" din Europa de Est, intrând în coproducții cu Occidentul și găzduind producții în deplasare.

Urmând modelul sovietic, țările Europei de Est au pus accent pe o educație profesională în domeniul cinematografic. Școli de studii superioare au fost fondate în Varșovia (în 1945, s-a mutat ulterior la Łódź în 1948), Budapesta (1945), Belgrad (1946), Praga (1947), București (1950) și Potsdam (1954). Tehnicienii studiau, de asemenea, la VGIK. Se considera că o educație standardizată în acest fel garanta atât o competență profesională, cât și obediență ideologică.

Înainte ca partidele comuniste să obțină puterea deplină, regizorii cu orientări politice de stânga au explorat diverse opțiuni. De exemplu, filmul *Strada hotarului/ Ulica graniczna* (Polonia, 1948), al lui Alexander Ford, arată cum puteau oamenii obișnuiți să devină susținători ai nazismului. În Germania de Est, filmul realizat de Wolfgang Staudte, *Criminalii sunt printre noi/ Die Mörder sind unter uns* (1946), o importantă operă *Trümmerfilm* („film cu ruine"), folosește ruinele Berlinului (**fig. 18.15**) într-o manieră aproape neorealistă pentru a prezenta povestea unui simpatizant nazist care continuă să fie un om de afaceri de succes. Cu toate acestea, Staudte se inspira și din tradiția autohtonă a expresionismului (**fig. 18.16**).

Umanismul de stânga de acest fel a căzut curând în dizgrație. Țările Europei de Est au adoptat versiunea îngustă a realismului socialist sovietic impusă de Jdanov. Șovinismul rus al Uniunii Sovietice și-a găsit

18.15. „Filmul ruinelor" *Criminalii sunt printre noi.*

18.16. Întoarcerea expresionismului: *Criminalii sunt printre noi.*

Scanned with OKEN Scanner

echivalentul estic în epopeile istorice patriotice, revizuite pentru a respecta politicile acceptate la un anumit moment. Fiecare națiune și-a dezvoltat propria variantă a filmului de război, a filmului despre fermele colectivizate, a filmului de sabotaj al fabricilor și a biografiei marelui artist național. Pentru a-și ajuta statele satelit să adere la noua politică, URSS a trimis regizori de seamă să filmeze și să supervizeze producțiile locale și să sugereze îmbunătățiri în procesul național de producție.

Cu toate acestea, aproape fiecare țară s-a putut lăuda cu filme care s-au sustras regulilor realismului socialist. În Polonia, filmul semnat de Ford, *Cei 5 din strada Barska/ Piątka z ulicy Barskiej* (1954), și primele filme ale lui Jerzy Kawalerowicz s-au remarcat prin faptul că injectau teme umaniste înăuntrul formulelor. În Ungaria, povestea minerilor blocați din filmul *14 vieți/ Életjel*, regizat de Zoltán Fábri, avea o tendință neorealistă. Câțiva cineaști au considerat că animațiile reprezintă salvarea din fața jdanovismului, iar în Cehoslovacia și Iugoslavia au fost dezvoltate studiouri de animație cu adevărat remarcabile (vezi Capitolul 21). Accentul naționalist al filmelor din Europa de Est din acea perioadă oferea deseori un anumit grad de distanțare față de politica sovietică: orice poveste patriotică putea fi asimilată ca promovând mândria locală în fața dominației rusești.

Luptele dezghețului Moartea lui Stalin și politica de „destalinizare" a lui Nikita Hrușciov au generat un dezgheț înăuntrul multor guverne din Europa de Est. Dar cetățenii acestor țări demonstrau o dorință de independență și de înnoire mult mai puternice decât cea a cetățenilor din URSS. Intelectuali elocvenți criticau sistemul sovietic. Însă în mod și mai dramatic, oamenii au început să se revolte. Au izbucnit greve și revolte în Germania de Est și în Polonia; în 1956, Ungaria a fost la un pas de revoluție. Tancurile sovietice au intervenit pentru a înăbuși protestele, dar aceste revolte au scos la iveală resentimentele populare față de regimul comunist.

Dezghețul a condus la o renaștere culturală în multe țări est-europene. Reviste, grupări artistice, stiluri experimentale s-au afirmat pentru a provoca politicile oficiale. Proaspeții absolvenți ai facultăților de film au profitat de o atmosferă mai liberală. Intelectualii analizau cinemaul pentru a articula noi idealuri. Cu toate că filmele est-europene nu urmau stilul vestic al modernismului anilor 1960, cineaștii din perioada dezghețului au mers mai departe decât omologii lor sovietici în relaxarea structurii narative tradiționale și în explorarea efectelor psihologice și simbolice. În această perioadă, cele mai inovative și influente filme au fost realizate în Cehoslovacia, Ungaria și Polonia.

Perioada dezghețului din Cehoslovacia a fost relativ scurtă pentru că mulți dintre liberalii care ar fi militat pentru reformă căzuseră victime ale loviturii de stat staliniste din 1948. Noi tendințe au apărut între 1956 și 1958 în opera a doi regizori mai în vârstă. Ladislav Helge, un comunist convins, dar totodată critic, a realizat *Școala părinților/ Škola otců* (1957), iar Ján Kadár a regizat *Ultima stație/ Tam na konecne* (1957), un film care prezenta un studiu al apatiei sociale sub comunism. Vojtěch Jasný, un absolvent mai tânăr al școlii de film, a tratat într-o manieră poetică ciclul anotimpurilor în *Dorința/ Touha* (1958), iar Václav Krška a folosit maniera modernistă a flashbackurilor pentru a surprinde punctul de vedere al unui bărbat aflat pe masa de operație în *Aici sunt lei/ Zde jsou lvi* (1958).

Răspunsul Ungariei la destalinizare a fost mai radical, însă în cinema dezghețul a durat doar puțin mai mult decât cel din Cehoslovacia. Trei regizori importanți s-au bucurat de recunoaștere internațională între anii 1954 și 1957. Primul film al lui Karoly Makk, comedia de epocă *Liliomfi* (1954), nu a fost doar un succes popular, ci a etalat și o construcție cromatică sofisticată (**fig. color 18.3**). Makk avea să devină unul dintre cei mai importanți regizori ai Ungariei. Filmele lui Félix Máriássy *Într-o primăvară la Budapesta/ Budapesti tavasz* și *Un pahar cu bere/ Egy pikoló világos* (ambele din 1955) au introdus numeroase elemente neorealiste.

Două filme realizate de Zoltán Fábri, un regizor de teatru care, după încheierea războiului, a ales să migreze spre cinematografie, sunt de mare însemnătate. *Călușeii/ Körhinta* (1955), o poveste despre țărani reticenți care învață să aprecieze beneficiile agriculturii colectivizate, afișa un lirism energic. Cadrele realizate prin transfocare, flashbackurile scurte (atât vizuale, cât și auditive), montajul rapid, mișcările de cameră învolburate și imaginile de final în ralanti apropiau filmul mai degrabă de modernismul vestic decât de realismul socialist (**fig. 18.17**). În *Profesorul Hannibal/ Hannibál tanár úr* (1956), Fábri oferea un studiu satiric al Ungariei sub guvernarea de dreapta din 1921.

Școala poloneză Dintre țările aflate sub influență sovietică, Polonia a fost cea mai ostilă comunismului.

Scanned with OKEN Scanner

18.17. *Căluşeii*: joaca eroinei într-unul dintre punctele de atracţie ale carnavalului este filmată din mai multe unghiuri, pentru a se accentua fericirea ei extaziată.

Mulţi polonezi îşi aminteau că Stalin refuzase în timpul războiului să sprijine guvernul polonez aflat în exil, susţinând în schimb un regim marionetă şi folosind trupe sovietice pentru a-i ajuta pe naziști să elimine clandestina Armată Teritorială. Polonezii au opus rezistenţă colectivizării agriculturii, iar izbucnirea sporadică a unor demonstraţii şi proteste a devenit o obişnuinţă a vieţii urbane. Liderul moderat Wladyslaw Gomulka a propus o serie de reforme. Regizorii polonezi au profitat de destalinizare pentru a reorganiza producţia de film şi a reexamina istoria naţiunii.

În luna mai a anului 1955, industria poloneză a instituit sistemul bazat pe divizii de creaţie, care constituia o îndepărtare de la birocraţia centralizată sovietică. Aşa cum se întâmpla şi în Iugoslavia, cineaştii se puteau înscrie într-o divizie de producţie regională, care la rândul ei închiria studiouri de la guvern. Din fiecare unitate făceau parte un director artistic (de obicei un regizor de film), un director literar care dezvolta scenariile şi un director de producţie care superviza filmarea. Diviziile de creaţie cinematografică, ce aveau denumiri precum Kadr („Cadru"), Start, Kamera şi Studio, s-au dovedit eficiente; totodată le facilitau absolvenţilor şcolilor de film obţinerea unor poziţii în cadrul industriei.

În timpul anilor 1950, „Şcoala poloneză" a devenit cea mai proeminentă cinematografie din Europa de Est. Filmul *Cei 5 din strada Barska* al lui Aleksander Ford a câştigat un premiu important la Festivalul de Film de la Cannes. O serie de documentare, denumite „serialul negru", s-au angajat într-o critică socială fără precedent. Jerzy Kawalerowicz, care îşi începuse cariera în timpul realismului socialist, a realizat *Umbra/ Cień* (1955), un film cu o construcţie complexă, care ridică o seamă de întrebări despre moartea unui om, după care o explică parţial printr-o serie de flashbackuri opace. Filmul lui Kawalerowicz, *Trenul de noapte/ Pociąg* (1959), un alt exerciţiu în ambiguitatea narativă având anumite afinităţi cu opera din anii 1960 a lui Ingmar Bergman, a fost şi mai cunoscut în afara Poloniei. Mulţi alţi cineaşti, majoritatea tineri, au făcut parte din Şcoala poloneză, dar doi dintre aceştia s-au dovedit în mod special influenţi.

Andrzej Munk, un absolvent al Academiei de la Łódź, a devenit faimos cu *Jertfa supremă/ Człowiek na torze* (1956). Un mecanic în vârstă este călcat de un tren; lampa de semnalizare din apropiere este defectă; a fost el un sabotor? Scenariul filmului împleteşte investigaţia cu o serie de flashbackuri. Prin urmare, evenimentele nu sunt prezentate în ordine cronologică, iar unele acţiuni sunt arătate de mai multe ori. Această construcţie narativă, deşi era des întâlnită în cinemaul hollywoodian şi în cel al Europei de Vest de după apariţia *Cetăţeanului Kane/ Citizen Kane*, încălca principiile esteticii realismului socialist. Din punct de vedere tematic, descoperirea intenţiilor bune ale mecanicului face din *Jertfa supremă* o critică la adresa goanei staliniste după „sabotori".

Eroica, regizat de Munk, „o simfonie eroică în două părţi", oferă o perspectivă la fel de demistificatoare asupra războiului. Prima parte, o comedie amară despre un escroc de mâna a doua în timpul insurecţiei din Varşovia, contrastează puternic cu tragica poveste a prizonierilor polonezi de război care îşi caută confortul în iluzia eroismului (**fig. 18.18**). Munk s-a angajat apoi în realizarea unui film important despre lagărele de concentrare naziste. Acesta a murit într-un accident în primele zile de filmare, dar colaboratorii săi au montat materialul pentru a realiza *Pasagera/ Pasażerka* (1963), un film eliptic, dar plin de forţă despre o gardiană angajată într-un lagăr nazist. Flashbackurile ilustrează ceea ce ea îi povesteşte soţului: că a ajutat în secret o prizonieră. Flashbackurile ulterioare relevă amintirile despre adevărata ei cruzime faţă de victimă.

Andrzej Wajda, cel mai cunoscut regizor polonez, a fost, de asemenea, absolvent al şcolii de film de la Łódź. După ce a lucrat ca asistent de regie al lui Ford la *Cei 5 din strada Barska*, Ford a colaborat ca supervizor artistic pentru filmul de debut al lui Wajda, *Generaţie/ Pokolenie* (1954). Roman Polanski, care juca un rol minor în film, a remarcat că „întregul cinema polonez a început de aici"*. Următorul film al lui Wajda, *Canalul/ Kanal* (1957), a stârnit controverse mai mari, câştigând un premiu special la Festivalul de Film de la Cannes. *Cenuşă şi diamant/ Popiół i diament* (1959) a câştigat un premiu important la Veneţia şi a

* Citat în Boleslaw Michalek, *The Cinema of Andrzej Wajda*, trad. Edward Rothert (Londra: Tantivy, 1973), p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

devenit unul dintre cele mai semnificative filme realizate în Europa de Est.

Wajda luptase în adolescență în Armata Teritorială, o grupare clandestină anticomunistă. Pe parcursul trilogiei, reprezentările sale asupra rezistenței anticomuniste evoluează de la o critică corectă din punct de vedere ideologic a armatei (*Generație*) către o celebrare sumbră a eroismului de neclintit al acesteia (*Canalul*), ajungând până la o afirmare ambiguă a rezistenței anticomuniste (*Cenușă și diamant*).

În primul film, Jacek, care moare din cauza gestului nebunesc de a sări din vârful unei scări (**fig. 18.19**), este condamnat, dar rămâne atractiv prin romantismul lui nesăbuit. *Canalul,* făcut la apogeul dezghețului poststalinist, îi prezintă cu mai multă simpatie pe partizanii săi tineri. După izbucnirea insurecției din Varșovia, aceștia se refugiază în canale. Partea a doua a filmului întrețese încercările a trei grupuri de a evada prin labirintul mlăștinos. În *Cenușă și diamant,* un partizan în mod vădit anticomunist devine o figură pozitivă, chiar seducătoare. Maciek, un tânăr care și-a dobândit sângele-rece în timpul Rezistenței, asasinează un reprezentant comunist și moare într-un morman de gunoi, împușcat din greșeală de un polițist. Cu toate că este un inamic politic, Maciek, cu mitraliera, cu jacheta lui strâmtă și cu ochelarii de soare întunecați, s-a dovedit o figură carismatică pentru spectatorii tineri. Datorită acestui rol, actorul Zbigniew Cybulski a ajuns cunoscut drept „James Dean-ul polonez".

În ultimele două filme, Wajda a construit un stil flamboaiant care să se potrivească cu bravada protagoniștilor săi. *Canalul* și-a câștigat faima datorită suspansului, violenței și stilului său virtuoz (**fig. 18.20, 18.21**). În *Cenușă și diamant,* efectele vizuale surprinzătoare ale lui Wajda devin motive simbolice. Prima victimă a lui Maciek, atacată atât de puternic încât îi ia foc spatele, se prăbușește peste ușa unei biserici, dezvăluind partea din spate a altarului bombardat (**fig. 18.22**). La barul hotelului, Maciek și prietenii lui îi onorează pe camarazii căzuți în luptă luminând paharele de alcool, echivalentul străvechi al lumânărilor votive. În final, ucigașul și victima se îmbrățișează într-un dans macabru în timp ce artificiile semnalizează cu ironie sfârșitul războiului (**fig. 18.23**).

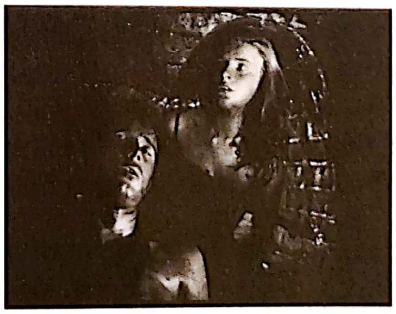
Criticii au pus în contrast celebrarea romantică a eroilor damnați ai lui Wajda cu atitudinea mai ironică, demistificatoare a lui Munk. Ambii regizori au utilizat filmul de război pentru a aborda subiecte controversate – natura rezistenței, tradiția poloneză a galanteriei. Dar efectele vizuale baroce ale lui Wajda, gustul pentru scenarii pline de suspans, utilizarea ambivalentă a imaginilor religioase fac ca filmele sale să fie foarte diferite de majoritatea producțiilor est-europene.

La fel ca în Uniunea Sovietică, dezghețul din Europa de Est a durat doar câțiva ani. După ce revoluția maghiară din 1956 a fost stăvilită, diviziile sale cinematografice au fost desființate, retezând speranțele în consolidarea unui nou sistem de producție. În 1957, o conferință a cineaștilor organizată la Praga a

18.18. *Eroica:* acțiunea comică se desfășoară în prim-plan, în timp ce un refugiat e împușcat în planul îndepărtat.

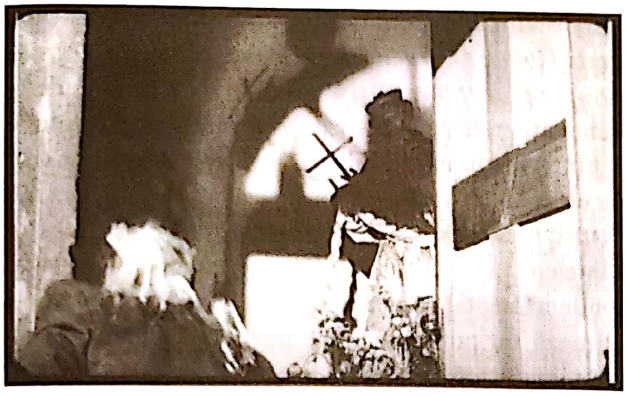
18.19. Partizanul Jacek din cadrul Armatei Teritoriale, în *Generație.*

18.20. *Canalul:* alternarea între un întuneric profund și o explozie de lumină.



18.21. Rețeaua de canalizare construită în studio i-a permis lui Wajda să înghesuie personajele aproape unul de altul sau să le împingă înspre obiectivul camerei (*Canalul*).

Scanned with OKEN Scanner



18.22. *Cenușă și diamant:* creștinism în timpul războiului.

18.23. Punctul culminant din *Cenușă și diamant* – artificiile sunt un ecou al focurilor de armă și al băuturilor flambate.

condamnat filmele poloneze recente și a cerut ca o singură linie ideologică să fie urmată. Cineaștilor polonezi le-au fost cercetate amănunțit și uneori chiar suprimate filmele. În cadrul unei conferințe a cineaștilor cehi din 1959 a fost reorganizată politica de producție și s-a cerut ca unele filme importante să fie interzise. Majoritatea guvernelor și-au întărit controlul asupra industriilor lor de film. Totuși, după puțină vreme, aveau să apară regizori chiar mai nonconformiști.

REPUBLICA POPULARĂ CHINEZĂ

În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, războiul civil chinez s-a atenuat, deoarece atât forțele guvernamentale, cât și revoluționarii comuniști au luptat împotriva ocupației armatei japoneze. După capitularea Japoniei în 1945 războiul civil a izbucnit din nou. În ciuda sprijinului american, forțele conduse de Chiang Kai-shek au fost nevoite să fugă în Taiwan în 1949. Sub conducerea lui Mao Zedong, comuniștii au instaurat Republica Populară Chineză (RPC) pe teritoriul continental. În timp ce Statele Unite considerau că Guomindongul lui Chiang era guvernul legitim, Uniunea Sovietică a recunoscut RPC în 1949, oferindu-i ajutoare și asistență militară.

Războiul civil și revoluția

În timpul războiului civil, producția cinematografică a rămas concentrată în Shanghai. Mulți scenariști și regizori susțineau cauza revoluționară și deseori intrau în conflict cu cenzura strictă din timpul războiului. Cu toate acestea, unele filme au oferit modele pentru cinematografia postrevoluționară. Cel mai important dintre ele a fost filmul în două părți *Râul primăverii curge spre est/ Yī jiāng chūn shuǐ xiàng dōng liú* (1947–1948, Cai Chusheng și Zheng Junli). Filmul s-a dovedit extrem de popular, în parte pentru că încapsula experiențele multor cetățeni chinezi sub ocupația japoneză opresivă.

Lung de trei ore, *Râul primăverii curge spre est* acoperă anii dintre 1931 și 1945, urmărind destinul unui soț și al unei soții despărțiți de război. *Râul primăverii curge spre est* se aseamănă cu filmele de la Hollywood prin faptul că apelează la o coloană sonoră simfonică luxuriantă, la un montaj realizat cu multă îndemânare și la o construcție atentă a scenariului. Secvențele care contrastează poveștile soțului și ale soției sunt construite cu migală, precum scena petrecerii organizate în cinstea noului conac, intercalată cu o scenă în care familia soției este evacuată din baraca lor.

Industria cinematografică din Shanghai a produs un alt film major în timpul războiului, *Primăvara într-un orășel/ Xiǎochéng zhī chūn* (1948), regizat de Fei Mu. Fei realizase câteva filme importante pentru compania Lianhua în anii 1930, inclusiv cele croite în jurul actriței Ruan Lingyu (vezi *China: Cinematografia prinsă între ideologiile de dreapta și de stânga*, din Capitolul 11). Filmul său din 1937, *În culise și pe scenă/ Hòutái* (1937), despre o trupă de operă, le prezintă spectacolele sub forma unor tablouri, dar redă dramele personale din culise prin intermediul unui montaj îndrăzneț și cu o profunzime remarcabilă a câmpului vizual.

Primăvara într-un orășel este chiar mai îndrăzneț. O soție și soțul ei bolnav trăiesc cu sora lui într-un conac acum distrus de război. Un vechi prieten al soțului, care este și fostul iubit al soției, vine în vizită. Pe măsură ce prietenul și soția sunt atrași din nou unul de celălalt, Fei le prezintă pasiunea crescândă în cadre surprinse de la distanță, în clarobscur. Ei se apropie și

Scanned with OKEN Scanner

se retrag prin mici gesturi care le oferă spectatorilor indicii subtile ale atracției lor irezistibile (**fig. 18.24**). Cu toate că a fost realizat pentru un studio susținător al stângii politice, filmul nu face o critică propagandistică. Datorită modului subtil în care Fei a tratat triunghiul amoros, dar și a felului în care a utilizat liber *voice-over*-ul, sugerând șirul de gânduri al soției, mulți critici consideră că *Primăvara într-un orășel* este cel mai valoros film chinez realizat vreodată.

Două alte filme importante acoperă tranziția dintre perioada războiului civil și era postrevoluționară. *Ciori și vrăbii/ Wūyā yǔ máquè* (1949), regizat de Zheng Junli, oferă o secțiune transversală a societății chineze prerevoluționare, prezentându-i pe diverșii locuitori ai unui bloc de apartamente. Povestea pune în contrast „vrăbiile", oameni cinstiți din clasa muncitoare (**fig. 18.25**), cu „ciorile", adică șeful decadent al partidului de dreapta și soția sa, care îi exploatează pe primii (**fig. 18.26**). *San Mao, micuțul vagabond/ Sān máo liúlàng jì* (Zhao Ming și Yang Gong) s-a confruntat, la fel ca *Ciori și vrăbii*, cu barierele cenzurii sub guvernul Guomindong și a fost finalizat după revoluție. Filmul se concentrează pe un cerșetor aflat în suferință care își regăsește speranța odată cu instaurarea revoluției. *San Mao* apelează la filmări în locații care amintesc de neorealismul italian, iar surprinderea băiatului în timpul festivităților reale de celebrare a victoriei revoluționare conferă filmului o forță de document.

Partidul Comunist a naționalizat rapid industria chineză de film. Mulți cineaști au salutat victoria comuniștilor în 1949, asigurând o continuitate la nivelul personalului din domeniu. Studioul de Film din Beijing a fost înființat în aprilie; la conducerea lui a fost numit Yuan Muzhi, care în 1937 realizase importantul film de stânga *Îngerii străzii/ Mălù tiānshǐ* (vezi *China: Cinematografia prinsă între ideologiile de dreapta și de stânga*, din Capitolul 11) și care studiase cinematografia la Moscova. Noul ministru al culturii a înființat și Biroul de Film. Între 1949 și 1950, au fost făcute planuri pentru centralizarea producției, cenzurii, distribuției și exploatării cinematografice. Cu toate că filmele occidentale erau populare, cinematografele au renunțat treptat să le mai difuzeze. Deoarece producția chineză nu putea satisface nevoile publicului local, erau importate filme din Uniunea Sovietică și din alte țări comuniste.

În ciuda valorii propagandistice a filmului, oficialii responsabili de industria cinematografică se confruntau cu o problemă. China era în principal o țară agrară, 80% din populație trăind în zone rurale. În 1949, țara avea doar aproximativ 650 de cinematografe, concentrate în orașele portuare și care se adresau unui public educat din clasa de mijloc. Milioane de chinezi nu văzuseră niciodată un film și nu puteau asimila ideile prezentate în filmele sovietice.

La fel cum au procedat bolșevicii după Revoluția Rusă din 1917, guvernul chinez a prioritizat extinderea rețelei de distribuție de film și realizarea de filme pe care țăranii, muncitorii și soldații să le poată aprecia. Imediat după revoluția chineză, guvernul a creat divizii mobile de proiecție care au proiectat filme în regiunile îndepărtate. Până în 1960, existau aproximativ 15 000 de astfel de divizii. Pe măsură ce spectatorii au avut acces la filme, numărul de spectatori a crescut enorm, de la 47 de milioane în 1949 la 4,15 miliarde în 1959.

China a rămas în mare parte imună la modernismul occidental. În general, cinematografia comunistă chineză a transformat genuri populare în filme cu

18.24. În *Primăvara într-un orășel*, Fei Mu mizanscenează adesea întâlnirile foștilor iubiți în așa fel încât unul dintre personaje să se afle în spatele celuilalt, sugerând ezitările lor pline de vinovăție de a se reuni.

18.25. Două dintre personajele pozitive din *Ciori și vrăbii*, un funcționar de stânga și o servitoare, țin ritmul unei melodii cântate de copii.

18.26. Hainele la modă, lichiorul și țigările indică corupția cuplului de dreapta în *Ciori și vrăbii*.

Scanned with OKEN Scanner

mesaj politic. Datorită schimbărilor de la nivelul politicilor guvernamentale, perioadele de control strict alternau cu unele de relaxare – un ciclu asemănător cu ritmul îngheț-dezgheț al culturii din URSS.

La scurt timp după revoluția chineză, oficialii i-au forțat pe cineaști să ia ca model realismul socialist sovietic. Specialiștii sovietici și-au împărtășit experiența, așa cum au făcut și în țările din Europa de Est, iar cineaștii chinezi au călătorit la Moscova pentru a constata la fața locului cum funcționează industria. Noii profesioniști din domeniu au fost pregătiți inițial la o școală atașată Studioului de Film din Beijing (deschisă în 1952), și mai apoi la Academia de Film din Beijing (înființată în 1956).

Un film remarcabil al perioadei a fost *Viața mea/ Wo zhe yi bei zi* (1950, Shi Hui), structurat ca o serie de flashbackuri ale unui cerșetor care-și amintește de cariera sa de polițist, întotdeauna loial regimurilor servite începând cu 1911. Această panoramă a vieții sale oferă pretextul includerii mai multor scene despre opresiune prerevoluționară (**fig. 18.27**). În timp ce eroul moare, fiul lui se alătură revoluției.

Controlul strict a fost relaxat într-o oarecare măsură între anii 1956 și 1957. Invocând proverbul chinez antic „Să lăsăm o sută de flori să înflorească și o sută de curente de gândire să concureze", Mao Zedong deschidea ușile pentru o critică constructivă la adresa guvernului. Această perioadă de relativă deschidere a fost comparabilă cu perioada de dezgheț din URSS și din țările din Europa de Est de la mijlocul anilor 1950, deși Mao a folosit rapid noua politică pentru a-i identifica pe viitorii „dușmani".

Producția și-a revenit lent în perioada imediat ulterioară încheierii războiului, dar s-a extins în timpul campaniei „O sută de flori". Cineaștii au adaptat opere literare ale autorilor de stânga aparținând școlii prerevoluționare 4 Mai (numită astfel după o serie de proteste importante din 1919). Un astfel de film, *Sacrificiul de Anul Nou/ Zhu Fu* (1956), realizat de Sang Hu, se concentrează asupra unei femei forțate să lucreze ca servitoare pentru o familie bogată. În ciuda poveștii sale sumbre, *Sacrificiul de Anul Nou*, la fel ca majoritatea filmelor chineze din anii 1950 și 1960, are un aspect similar cu cel asociat mai curând producțiilor lustruite ale Hollywoodului, incluzând exterioare elaborate construite în studio și având o imagine cu o cromatică bogată. *Jucătoarea de baschet nr. 5/ Nǚ lán wǔ hào* (1957, Xie Jin) construiește o atmosferă mai optimistă, concentrându-se pe tineri care învață să lucreze împreună. Totuși, din nou, moștenirea nefericită a perioadei prerevoluționare este subliniată pentru că antrenorul echipei fusese concediat în anii 1930 pentru refuzul de a falsifica rezultatul unui meci. Astfel de filme sugerau o nouă plajă de subiecte potențiale pentru cinema, dar cum criticile la adresa guvernului au condus la o perioadă de represiune generalizată, campania „O sută de flori" s-a încheiat.

Politica oficială se concentra acum pe nevoia unei creșteri rapide a economiei chineze, fiind cunoscută sub denumirea de „Marele Salt Înainte". Printre rezultatele acestei campanii dezastruoase s-a numărat o perioadă de foamete, din cauză că țăranii fuseseră forțați să se alăture fermelor colective, iar, în consecință, producția agricolă scăzuse dramatic. În industria de film, Marele Salt Înainte a condus spre trasarea unor obiective nerealiste în privința numărului de filme produse, adesea cu bugete imposibil de mici. Într-o notă mai optimistă, noul accent pus pe diversitatea etnică a condus la înființarea de centre de producție regionale, o acțiune care avea să aibă efecte pe termen lung asupra cinematografiei chineze. Chiar dacă Beijingul și Shanghaiul au rămas principalele centre de producție în perioada 1957–1960, au fost construite studiouri regionale importante în Guangzhou, Xi'an și Chengdu. În plus, câteva filme importante au apărut în această perioadă. *Magazinul familiei Lin/ Lin jia pu zi* (1959, Shui Hua) prezintă un cizmar prins între oficialii corupți ai Guomindong și invazia japoneză. O producție de studio glamoroasă, *Magazinul familiei Lin* integrează drama familiei într-o construcție narativă care examinează politica predominantă a anilor 1930.

Maoismul îmbinat cu tradiția

Încheierea Marelui Salt Înainte a condus la o altă perioadă de deschidere ideologică în prima jumătate a anilor 1960. Producția de filme a crescut, la fel și numărul de spectatori. Filmele prerevoluționare au revenit în atenție, iar arhiva națională de film (înființată în 1956) a început să le conserve. Pe măsură ce Republica Populară Chineză devenea mai puțin dependentă de ajutorul sovietic, regizorii au evocat tot mai des tradițiile chineze autohtone.

Ca rezultat al acestui nou interes pentru viața din China, au început să apară tot mai multe filme despre cele 55 de minorități etnice ale națiunii. Unele includeau aceste minorități doar pentru a evidenția culturi pitorești. *Ashma/ Āshímǎ* (1964, Liu Qiong), de exemplu, este un musical luxuriant, realizat în CinemaScope,

Scanned with OKEN Scanner

bazat pe o legendă a minorității Bai. Alte filme prezentau o minoritate care devenea unită cu populația generală. În *Servitorii/ Nong nu* (1963), al lui Li Jun, robii tibetani sunt asupriți de proprietarii feudali de pământ și de liderii religioși. Armata chineză îi eliberează pe servitori, iar un soldat își dă viața pentru a-l salva pe erou. Acesta îl omagiază așternând peste cadavrul său o eșarfă tradițională tibetană, care simbolizează prietenia (**fig. 18.28**). La fel ca multe alte filme chineze, *Servitorii* introduce o metaforă elaborată a luptei revoluționare; protagonistul este lovit de blestemul unui preot budist. În secvența finală, când mulțimea victorioasă îl aplaudă pe președintele Mao în afara camerei de spital a eroului, acesta își recapătă vocea și declară: „Am atât de multe de spus".

A existat și o revigorare a filmului istoric. *Bătălia navală din 1894/ Jia wu feng yun* (1962, Lin Nong) este plasat în timpul Războaielor Opiului și urmărește un amiral care încearcă să-și conducă echipa cu patriotism în lupta împotriva corupției guvernului. Filmarea ingenioasă a unor nave miniaturale elaborate conferă filmului o valoare epopeică. În secvența finală, eroul conduce cu sfidare nava direct spre flota inamică; secvența este intercalată cu valuri care se izbesc de o coastă, sugerând metaforic revolta care urma să înceapă în scurtă vreme.

Multe filme au continuat să-l glorifice pe omul obișnuit care scapă de asuprire descoperind mișcarea revoluționară. Cel mai important cineast al acestei ere, Xie Jin, a reușit să îmbine narațiuni melodramatice cu teme politice. Filmul său, *Detașamentul roșu al femeilor/ Hóngsè Niángzi Jūn* (1961), spune povestea unei servitoare sărace care scapă de stăpânul ei tiranic și se alătură unei brigăzi revoluționare formate din femei. Motivată inițial de ideea răzbunării, aceasta învață să lupte pentru binele societății. *Detașamentul roșu al femeilor* este un film propagandistic entuziast, folosind muzică fascinantă, culori îndrăznețe și secvențe energice de acțiune pentru a construi eroi incredibili (**fig. color 18.4**).

Cel mai cunoscut film al lui Xie în Vest este *Două surori actrițe/ Wutai jiemei* (1965). Atunci când protagonistele devin vedete de teatru, Chunhua rămâne credincioasă artei sale, dar Yuehong cedează în fața luxului și alcoolului (**fig. 18.29**). După revoluție, surorile joacă spectacole de teatru înaintea unui public format din țărani. Teatrul devine o altă metaforă pentru revoluție; Chunhua visase să aibă propria scenă, dar în final realizează că „Acum o avem pe cea mai mare dintre ele" – întreaga Chină.

Narațiunea lui Xie se derulează într-un mod demn de cele mai glamoroase producții americane. *„Două surori actrițe* are o calitate hollywoodiană, mai ales în ceea ce privește structura sa, în modul în care l-am filmat și l-am asamblat"*. Așa cum se întâmplă în multe filme chineze din acea perioadă, mișcările elaborate ale camerei se îmbină cu o construcție vibrantă la nivel cromatic. Când Chunhua este atacată pentru că o apără pe Yuehong de avansurile libidinoase ale unui proprietar de pământ, o retragere a camerei dezvăluie o mulțime de oameni și un platou imens (**fig. color 18.5**).

Astfel de demersuri de îmbinare a divertismentului, a producției de înaltă clasă, cu subiecte diverse și cu educația ideologică s-au încheiat abrupt în 1966. În acel an, schimbările politice profunde aduse de

* George S. Semsel, „Interviews", în Semsel (ed.), *Chinese Film: The State of the Art in the People's Republic* (New York: Praeger, 1987), p. 112.

18.27. Un ofițer chinez care luptă în tabăra guvernului japonez de ocupație este surprins înconjurat de instrumentele lui de tortură în *Viața mea.*

18.28. Scena culminantă din *Servitorii*, în care eroul tibetan îl omagiază pe soldatul chinez care l-a salvat.

18.29. Chunhua, dreapta, este șocată când Yuehong apare în culise târziu și ametită de la alcool.

Scanned with OKEN Scanner

Revoluția Culturală i-au forțat pe mulți cineaști să își înceteze activitatea pentru o perioadă îndelungată.

INDIA

Dintre filmele postbelice lansate la nivel mondial, o parte semnificativă e reprezentată de producțiile realizate în India, iar mai multe dintre acestea au câștigat recunoașterea internațională.

Mișcarea națională pentru independență a obținut victoria atunci când guvernul britanic și-a împărțit teritoriul colonial, dând astfel naștere națiunii predominant hinduse India și națiunii predominant musulmane Pakistan. Deși separarea nu s-a petrecut în condiții tocmai pașnice, India a devenit independentă în august 1947. Prim-ministrul Jawaharlal Nehru a adoptat multe reforme, în special abolirea sistemului de caste și promovarea drepturilor civile pentru femei. Nehru a urmat totodată și o politică de „nealiniere", prin care căuta să navigheze între puterile occidentale și cele sovietice.

India a rămas un teritoriu divers chiar și după partiție. Ca republică, era o uniune de state, fiecare dintre ele menținându-și propria cultură, limbă și propriile tradiții. Majoritatea oamenilor erau analfabeți și trăiau în sărăcie lucie. Populația Indiei era în creștere, ajungând la 440 de milioane în 1961. Deși majoritatea trăiau în mediul rural, dezvoltarea economică din timpul războiului i-a atras pe mulți înspre orașe.

O industrie dezorganizată, dar prolifică

Atât pentru fermieri, cât și pentru muncitorii din mediul urban, filmul a devenit rapid principala formă de divertisment. Cu toate acestea, companiile consacrate precum Bombay Talkies, Prabhat, New Theatres și altele nu dețineau cinematografe și, astfel, nu puteau profita de potențialul pieței (vezi *O industrie foarte fragmentată*, din Capitolul 11). După ce producția studiourilor mari s-a prăbușit, acestea și-au închiriat platourile de filmare și echipamentele către sute de producători independenți.

Băncile evitau să investească în filme, așa că producătorii finanțau adesea proiectele cu avansuri obținute de la distribuitori și exploatanți. Dar aceste aranjamente le conferau distribuitorilor și exploatanților un control imens asupra scenariilor, actorilor și bugetelor. Rezultatul a fost o piață extrem de competitivă, în care multe filme rămâneau neterminate, succesele generau zeci de copii și de continuări, iar actorii populari lucrau simultan în șase până la zece filme. Producția anuală a crescut vertiginos, situându-se între 250 și 325 de filme până în prima parte a anilor 1960.

Guvernul a ignorat în mare măsură această situație haotică. Creșterea taxelor pe biletele de intrare doar a intensificat încercările frenetice ale producătorilor de a da lovitura cu filme de mare succes. Un raport al Comitetului de Anchetă a Cinematografiei din 1951 a recomandat implementarea câtorva reforme, precum înființarea unei școli de cinema, a unei arhive naționale și a unei Comisii de Finanțare a Filmului care să finanțeze proiecte de calitate. A trecut un deceniu până când aceste agenții au fost înființate. O altă inițiativă de la începutul anilor 1950, înființarea Consiliului Central al Cenzorilor de Film, a avut efecte mai imediate. Coordonând agențiile de cenzură din principalele regiuni producătoare de filme, consiliul a interzis secvențele cu conținut sexual (inclusiv sărutul și „dansul indecent"), precum și materialele politice controversate.

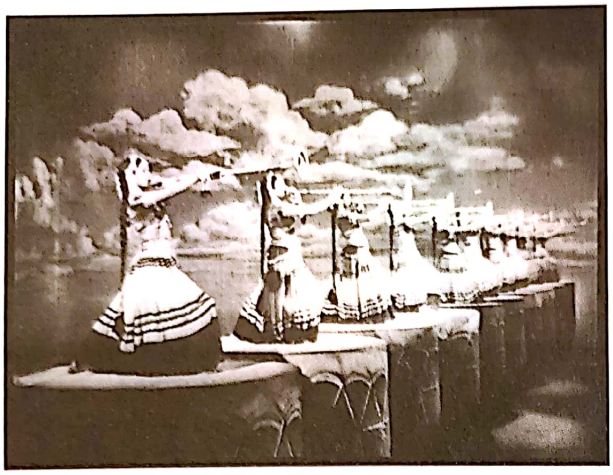
Tradiția populistă și Raj Kapoor

Piața controlată de distribuitori și de exploatanți, absența unor reglementări adoptate de guvern și cenzura strictă au încurajat dezvoltarea unui cinema standardizat. Multe dintre genurile stabilite în anii 1930 au continuat să aibă succes (vezi *Filmele mitologice, filmele sociale și filmele devoționale*, din Capitolul 11), dar filmele istorice, mitologice (povești bazate pe epopeile religioase hinduse) și devoționale (povești despre zei și sfinți) au devenit din ce în ce mai puțin populare prin comparație cu filmele sociale, care erau plasate în prezent și puteau fi comedii, thrillere sau melodrame.

Cele mai grandioase erau superproducțiile istorice, inițiate de *Chandralekha* (1948), cel mai mare succes de *box-office* al deceniului. *Chandralekha* a fost produs și regizat de S.S. Vasan, care și-a filmat povestea plină de aventură și dragoste pe platouri gigantice și cu aportul unor mulțimi uriașe de figuranți. Secvențe precum spectaculosul dans al tobelor (**fig. 18.30**) i-au convins pe producători să lupte pentru bugete și mai mari de investit în filmele lor.

Cu toate că producția regională a crescut în primele două decenii după război, piața națională era dominată de filmele hindi, principala limbă a țării. După război, Bombay (acum Mumbai), a rămas în continuare centrul producției cinematografice naționale în

Scanned with OKEN Scanner



18.30. Dansul tobelor în *Chandralekha*, de S.S. Vasan, care s-a autoproclamat „Cecil B. DeMille al Indiei".

India. Partiția India-Pakistan a înjumătățit piața pentru filmele în limba bengaleză, prin urmare, companiile din Calcutta s-au restrâns sau au început să producă filme în limba hindi. După *Chandralekha*, Madras (acum Chennai), un oraș din sudul Indiei, a devenit centru de producție, iar până la sfârșitul anilor 1950, producția sa a depășit-o pe cea a Bombayului; totuși, și în Madras au fost produse numeroase filme în limba hindi.

Formula filmelor hindi postbelice gravitează în jurul unui fir narativ principal caracterizat de romantism și sentimentalism, la care se adaugă unul comic, care se termină cu un final fericit. După introducerea sonorului, practic toate filmele indiene au inclus secvențe cu cântece și dans. Cinematografia hindi din

MUZICA ȘI CINEMATOGRAFIA INDIANĂ POSTBELICĂ

Este adesea dificil să separăm istoria cinematografului de istoria altor medii. În Statele Unite ale Americii, filmul a avut legături strânse cu teatrul, literatura, radioul și televiziunea. În culturile non-vestice exista aceeași relație complexă între cinema și alte medii. Cinematografia indiană oferă un exemplu fascinant.

Foarte puține dintre cele 2 500 de filme indiene sonore realizate până în 1945 nu conțineau secvențe cu cântece. Muzica a devenit și mai importantă după Al Doilea Război Mondial. La radio erau difuzate melodii din filme care făceau reclamă viitoarelor lansări. Odată cu decăderea studiourilor, producătorii independenți curtau compozitori și textieri ai unor cântece de succes, care erau adesea plătiți la fel de bine precum cele mai mari staruri. Un compozitor putea scrie muzica pentru zeci de filme într-un singur an.

Coloanele sonore ale filmelor indiene au împrumutat încă de la începuturi motive simfonice și orchestrale vestice, dar a fost nevoie de apariția formulei filmului hindi pentru a crea „coloana sonoră hibridă". Un cântec sau un dans puteau fi inspirate din orice tradiție muzicală, fie ea din Grecia, din Caraibe, de pe Broadway sau din America Latină. Poliritmia dansului indian se putea îmbina cu jazzul american, cu o linie vocală inspirată din muzica italiană și cu sunetul chitarelor spaniole.

Actorii și actrițele din filmele anilor 1930 și de la începutul anilor 1940 obișnuiau să-și cânte de unii sau de unele singure propria partitură muzicală. După război, cântăreții profesioniști de *playback* au început să înregistreze melodiile, care mai apoi erau sincronizate cu mișcările buzelor actorilor în timpul filmărilor.

Cântăreții de *playback* au devenit la fel de faimoși precum starurile cărora le împrumutau vocile. Mukesh (căruia Raj Kapoor îi spunea „sufletul meu") era cel mai apreciat cântăreț de *playback*, în timp ce Lata Mangeshkar (**fig. 18.31**) era cea mai remarcabilă dintre cântărețe. Aceasta a înregistrat 25 000 de melodii (un record mondial) de-a lungul a 40 de ani de carieră. Vocea ei pițigăiată a ajutat-o să fie suficient de puternică încât să-și impună condițiile în fața producătorilor, regizorilor și compozitorilor.

Cântecele comice, de dragoste, despre prietenie, despre seducție sau cele religioase – fiecare dintre acestea avea un rol în film și servea unui scop precis. Muzica de film a pătruns adânc în cultura națională. Cântecele din filme se aud cu ocazia sărbătorilor religioase, în restaurante, la nunți și la înmormântări.

18.31. Lata Mangeshkar, regina muzicii de film indiene.

Scanned with OKEN Scanner

perioada postbelică a consacrat această tendință într-o rețetă: o medie de șase cântece și trei dansuri. Chiar și melodramele sau thrillerele sumbre conțineau în mod obligatoriu momente muzicale. Miza era crearea unui „spectacol complet", un pachet de divertisment menit să uimească o audiență săracă și analfabetă. Actorul Dilip Kumar și actrița Nargis au devenit vedete, în timp ce muzica din filme a devenit o atracție majoră (vezi *Muzica și cinematografia indiană postbelică*, din acest capitol).

Toți cineaștii au lucrat în această tradiție. Mehboob Khan s-a specializat în filme sociale înainte să realizeze cel mai mare succes de *box-office* al Indiei acelei ere, *Mama India/ Mother India* (1957), o melodramă despre o femeie de la sat care se luptă să-și întrețină familia. V. Shantaram a continuat în tradiția populistă a anilor 1930 cu filme care criticau inechitățile sociale. Cel mai faimos film al său din anii 1940 este *Dr. Kotnis* (1946), care spune povestea unui medic indian în China. *Doi ochi, 12 mâini/ Do Aankhen Barah Haath* (1957) prezintă povestea unui director de închisoare plin de umanitate. Bimal Roy, directorul de imagine al primei versiuni a filmului *Devdas*, s-a mutat în Bombay după declinul studiourilor din Calcutta. Filmul său cu influențe neorealiste *Doi acri de pământ/ Do Bigha Zamin* (1953) celebrează rezistența unei familii de la sat, în timp ce *Sujata* (1953) explorează cu atenție problema castei „intangibile".

Cel de-al treilea lungmetraj al lui Raj Kapoor, *Vagabondul/ Awaara* (1951), a avut un succes senzațional din Orientul Mijlociu și până în URSS. Kapoor a fost maestrul spectacolului din cinematografia hindi a următoarelor trei decenii. A regizat și a jucat într-o mare parte a producțiilor studioului său, devenind cel mai cunoscut star indian al generației lui la nivel internațional (se spune că în Uniunea Sovietică părinții își botezau fiii după numele acestuia). Raj a fost capul unei dinastii de vedete, care îi include pe frații săi Shashi și Shammi, pe fiii Rishi și Randhir și pe mulți alți artiști.

Kapoor a inaugurat formule noi în cinematografia hindi. Scenariile filmelor sale, deseori scrise de către K.A. Abbas, un veteran al criticii sociale, îi elogiau pe sărmanii cei virtuoși și îi satirizau pe bogații care nu-și meritau averea. Kapoor oferea o comedie încântătoare interpretând cu un spirit chaplinesc oameni de rând idealiști (**fig. 18.32**). Momente de melodramă sfâșietoare despre îndrăgostiți sau copii orfani alternează cu unele de comedie burlescă și cu scene erotice. Kapoor s-a caracterizat pe sine ca un om de spectacol populist: „Fanii mei sunt copiii străzii, cei șchiopi, cei orbi, cei mutilați, cei săraci și cei defavorizați"*.

Asemenea exagerări specifice lumii spectacolului nu ar trebui să distragă de la talentul lui Kapoor în regia de film, acesta fiind un maestru al stilului narativ clasic. A ținut pasul cu brio cu tendințele vestice: în primele lui filme a adoptat eclerajul clarobscur și a filmat de jos cadre cu o profunzime mare de câmp; apoi, la finalul anilor 1950, filmele sale au căpătat un aspect mai glamoros, mai sofisticat; iar pentru *Sangam* (1964) a filmat cu o paletă de culori vibrante în locații din Europa. *Vagabondul* are o structură complicată bazată pe flashbackuri și, de asemenea, include o secvență muzicală flamboaiantă și fantezistă. Ingenuitatea și meșteșugul lui Kapoor, și nu mai puțin intuiția lui cu privire la gustul publicului, au setat noi standarde pentru cinematografia indiană.

Înotând împotriva curentului: Guru Dutt și Ritwik Ghatak

Câțiva regizori au avut abordări neconvenționale. Guru Dutt, un important regizor-scenarist, a luptat împotriva convențiilor cinematografiei hindi. După ce a părăsit compania Prabhat din Calcutta, acesta și-a început cariera regizorală cu drame romantice urbane și comedii. Ulterior și-a fondat propria companie de producție. Precum Kapoor, Dutt a fost foarte căutat și în calitate de actor.

Dutt a devenit consacrat ca un mare regizor cu filmul *Setea/ Pyaasa* (1957), o dramă romantică despre un poet sensibil (jucat chiar de Dutt), care s-a dovedit un succes neașteptat. Încurajat de rezultat, cineastul a realizat *Flori de hârtie/ Kaagaz Ke Phool* (1959), primul film indian într-un format larg anamorfic. Însă această poveste melancolică despre declinul unui regizor de film a fost un eșec comercial. După ce a produs un alt

* Citat în Bunny Reuben, *Raj Kapoor: The Fabulous Showman* (Bombay: National Film Development Corporation, 1988), p. 380.

18.32. *Vagabondul*: Raj Kapoor cel pierde-vară îi cântă femeii bogate, interpretată de Nargis, un mare star al filmului hindi.

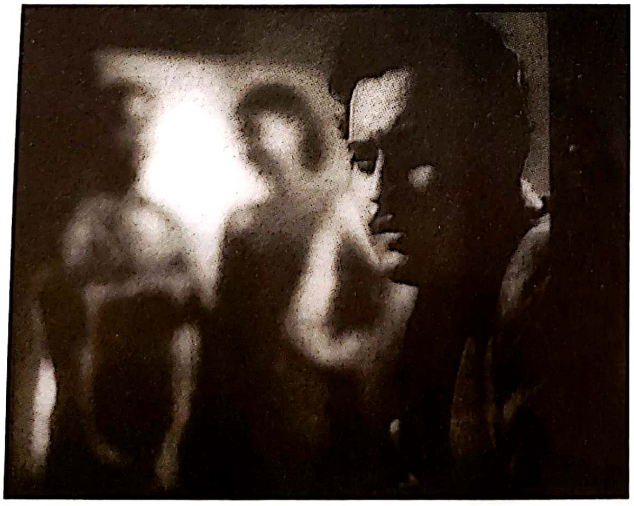
Scanned with OKEN Scanner

film care nu s-a bucurat de popularitate, *Stăpân, stăpână și servitor/ Sahib Bibi Aur Ghulam* (1962), Dutt a murit din cauza unei supradoze de somnifere, pe care nu e clar dacă și-a administrat-o din greșeală sau în mod voit.

Dramele lui Dutt sunt dominate de un fatalism romantic melancolic. Căsnicia regizorului din *Flori de hârtie* eșuează, la fel și povestea lui de dragoste cu o actriță. În cele din urmă, eșuează și din punct de vedere profesional, devenind un alcoolic pe care propriul studio nu-l angajează nici măcar ca figurație. Portretul dureros realizat de Dutt luptei individului cu forțele sociale s-a dovedit nepotrivit formulei filmului hindi. Filmele sale „serioase" plutesc între genurile populare și „drama de înaltă calitate".

Această intensitate sumbră se reflectă în secvențele muzicale ale lui Dutt. Secvențele lungi de urmărire preiau ritmul muzicii și se apropie și se îndepărtează de fețele îndurerate ale personajelor sale. În *Setea*, eroul Vijay cântă în timp ce se târăște beat pe străzile mizere, comentând cinic exploatarea la care este martor: prostituatele îl ademenesc, o mamă își vinde fiica unui trecător, o prostituată adolescentă este chinuită de tuse. Monologul lui Vijay devine un strigăt de protest împotriva sărăciei urbane (**fig. 18.33**). În astfel de secvențe, Dutt îndepărtează filmul hindi de comediile muzicale și îl apropie de patosul reprezentativ pentru opera de tip occidental.

Asemenea lui Dutt, și Ritwik Ghatak era de origine bengaleză, dar trecutul său l-a marcat într-un mod diferit. Ghatak s-a simțit spulberat să vadă cum patria sa devine parte din Pakistan în 1947. Experiența exilului a stat la baza multor filme realizate de acesta. A devenit membru al Asociației Oamenilor de Teatru Indieni, o mișcare de stânga care milita pentru întoarcerea la artele indigene și protesta în numele maselor. La începutul anilor 1950, interesele lui Ghatak s-au reorientat spre cinema, ca urmare a studiului pe care l-a făcut asupra regizorilor montajului sovietic și a descoperirii filmelor neorealiste la Festivalul de Film Indian din 1952.



18.33. Poetul Vijay cântă despre suferințele vieții în timp ce hoinărește prin cartierul bordelurilor (*Setea*).

Aceste impulsuri au dat naștere primului său film, *Orășeanul/ Nagarik* (1953), care nu a fost lansat pe ecranele din India. Ghatak a reușit să realizeze câteva filme după ce a scris scenarii în Bombay și a revenit în Calcutta. Printre acestea se numără *Falsitate patetică/ Ajantrik* (1958), filmul pentru copii *Fugarul/ Bari Theke Paliye* (1959) și o trilogie despre marea partiție a Indiei și a Pakistanului.

Ghatak a împins convențiile genurilor până la extreme. În singura lui comedie, *Falsitate patetică*, un taximetrist are grijă de vechiul său Chevrolet cu mult mai multă umanitate decât le arată celor din jurul său. Melodramele lui Ghatak au îndreptat filmul social indian spre tragedia dezolantă. Cineastul savura intrigile și acțiunile sinistre. Punctul culminant al filmului *Firul de aur/ Subarṇarekhā* (1965) se petrece când o prostituată află că următorul ei client este fratele său cel beat; femeia își taie gâtul cu o seceră. Ghatak considera că melodramele sale dure reprezintă o întoarcere la tradițiile teatrale indiene și la arhetipurile mitologice.

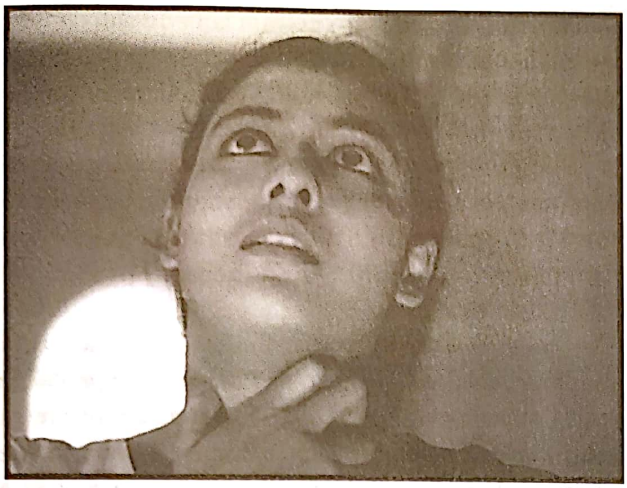
Cunoscut pentru coloanele sonore „dense", Ghatak folosea muzica în moduri simbolice. În faimoasa secvență finală a filmului *Orășeanul*, desfășurată în timpul unei manifestații politice, se aude din afara câmpului vizual „Internaționala". În *Steaua acoperită de nori/ Meghe Dhaka Tara* (1960), grijile mamei sunt sugerate de zgomotul puternic al orezului care fierbe, iar suferința eroinei este accentuată de diverse sunete din afara ecranului (**fig. 18.34**).

Ghatak a renunțat la regie pentru o perioadă, la mijlocul anilor 1960, și a preluat un post de profesor la Institutul de Film din India. „Am intrat cu forța în ei", a spus despre studenții săi. „Am încercat să-i câștig de partea unui cinema diferit."* Rezultatele s-au conturat în anii 1970 sub forma așa-numitului „Cinema Paralel".

Cea de-a treia personalitate neconvențională a fost regizorul bengalez Satyajit Ray, care, preț de mai multe

* În Haimanti Banerjee, *Ritwik Kumar Ghatak: A Monograph* (Pune: National Film Archive of India, 1985), p. 22.

Scanned with OKEN Scanner



18.34. Atunci când eroina din *Steaua acoperită de nori* descoperă că bărbatul pe care îl iubește îi trădase idealurile, un prim-plan al chipului ei șocat este însoțit de un sunet din afara câmpului vizual care seamănă cu cel produs de o lovitură de bici.

decenii după război, a fost singurul cineast indian cunoscut la scară largă în Europa și în cultura cinematografică anglo-americană. Primul lui film, *Pather Panchali* (1955), a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes, iar partea a doua, *Neînvinsul/ Aparajito* (1956), a obținut Marele Premiu la Veneția. În ciuda ancorării lor în ampla cultură indiană, filmele lui Ray sunt mai aproape de filmele de artă europene decât de cinemaul comercial indian, iar majoritatea filmelor sale au fost mai populare în străinătate decât acasă. Îi analizăm cariera în Capitolul 19.

AMERICA LATINĂ

Deși țările Americii Latine erau de multă vreme autonome din punct de vedere politic, acestea încă depindeau de lumea industrializată pentru a cumpăra materii prime și alimente și pentru a le vinde acestora produse de manufactură. O mare parte a continentului era condusă de regimuri dictatoriale sau militare și existau fricțiuni între intelectuali, oameni de afaceri, proprietari de pământ, muncitori din orașe, țărani indigeni. Populația acestor țări era compusă de obicei din elemente indigene, africane și europene.

Al Doilea Război Mondial a forțat țările din regiune să se alinieze Vestului. Guvernele au format alianțe cu SUA și au acceptat sprijinul oferit de aceasta sub egida „Bunului Vecin". După război, majoritatea țărilor latino-americane au încurajat cooperarea dintre antreprenorii locali și investitorii străini. Statul a oferit sprijin prin finanțarea și administrarea companiilor, iar majoritatea țărilor s-au întors la o economie bazată pe import-export.

În anii 1930, filmele argentiniene fuseseră cel mai de succes produs de limbă spaniolă al Americii Latine. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, guvernul a adoptat o poziție de neutralitate. Drept consecință, SUA a refuzat să livreze echipamente și materiale cinematografice în Argentina, dar a trimis, în schimb, peliculă, echipamente, consultanți tehnici și a oferit împrumuturi companiilor mexicane. Politica SUA, împreună cu erorile tactice ale producătorilor argentinieni, au permis Mexicului să devină centrul de producție al Americii Latine.

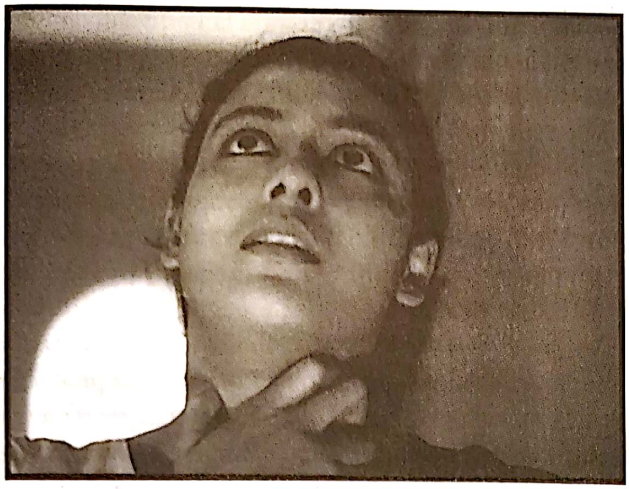
Brazilia și Argentina

În perioada imediat ulterioară încheierii războiului, majoritatea filmelor proiectate în America Centrală și de Sud proveneau din Statele Unite, din câteva țări europene, din Mexic și din Argentina. Brazilia era singurul competitor important, cele două studiouri mari ale sale – Atlântida, din Rio de Janeiro, și Vera Cruz, din São Paulo – dominând producția locală. Atlântida, o companie integrată vertical, a prosperat prin exploatarea genului popular *chanchada*, o variantă a comediei muzicale. În ciuda complexului său modern de studiouri, Vera Cruz a intrat în faliment în 1954.

Brazilia, Mexic și Argentina se bazau pe genuri similare celor din cinematografia hollywoodiană: musicaluri, melodrame de familie, filme de acțiune și comedii. Fiecare dintre genuri era însă adaptat culturii fiecărei națiuni. Cowboyul a devenit *gaucho*-ul argentinian; cântăreții și dansatorii au devenit performeri ai Carnavalului de la Rio.

Au început să apară proiecte timide legate de un cinema alternativ. Au fost înființate cinecluburi, la fel ca în Europa. Neorealismul italian a exercitat, la rândul său, o anumită influență. Fernando Birri, după ce a studiat la Centro Sperimentale din Italia, a fondant Școala de Film Documentar din Santa Fé, Argentina. El și studenții lui au realizat scurtmetrajul documentar *Aruncă-mi un ban/ Tire dié* (1958; **fig. 18.35**). În Brazilia, Nelson Pereira dos Santos a realizat *Rio, 40 de grade/ Rio, 40 Graus* (1955), un semi-documentar despre băieții care vindeau arahide în mahalale, și *Rio, zona de nord/ Rio Zona Norte* (1957), biografia unui faimos compozitor de samba. Pereira dos Santos a subliniat faptul că: „Neorealismul ne-a învățat, în mare, că era posibil să facem filme pe străzi; că nu

Scanned with OKEN Scanner



18.34. Atunci când eroina din *Steaua acoperită de nori* descoperă că bărbatul pe care îl iubește îi trădase idealurile, un prim-plan al chipului ei șocat este însoțit de un sunet din afara câmpului vizual care seamănă cu cel produs de o lovitură de bici.

decenii după război, a fost singurul cineast indian cunoscut la scară largă în Europa și în cultura cinematografică anglo-americană. Primul lui film, *Pather Panchali* (1955), a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes, iar partea a doua, *Neînvinsul/ Aparajito* (1956), a obținut Marele Premiu la Veneția. În ciuda ancorării lor în ampla cultură indiană, filmele lui Ray sunt mai aproape de filmele de artă europene decât de cinemaul comercial indian, iar majoritatea filmelor sale au fost mai populare în străinătate decât acasă. Îi analizăm cariera în Capitolul 19.

AMERICA LATINĂ

Deși țările Americii Latine erau de multă vreme autonome din punct de vedere politic, acestea încă depindeau de lumea industrializată pentru a cumpăra materii prime și alimente și pentru a le vinde acestora produse de manufactură. O mare parte a continentului era condusă de regimuri dictatoriale sau militare și existau fricțiuni între intelectuali, oameni de afaceri, proprietari de pământ, muncitori din orașe, țărani indigeni. Populația acestor țări era compusă de obicei din elemente indigene, africane și europene.

Al Doilea Război Mondial a forțat țările din regiune să se alinieze Vestului. Guvernele au format alianțe cu SUA și au acceptat sprijinul oferit de aceasta sub egida „Bunului Vecin". După război, majoritatea țărilor latino-americane au încurajat cooperarea dintre antreprenorii locali și investitorii străini. Statul a oferit sprijin prin finanțarea și administrarea companiilor, iar majoritatea țărilor s-au întors la o economie bazată pe import-export.

În anii 1930, filmele argentiniene fuseseră cel mai de succes produs de limbă spaniolă al Americii Latine. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, guvernul a adoptat o poziție de neutralitate. Drept consecință, SUA a refuzat să livreze echipamente și materiale cinematografice în Argentina, dar a trimis, în schimb, peliculă, echipamente, consultanți tehnici și a oferit împrumuturi companiilor mexicane. Politica SUA, împreună cu erorile tactice ale producătorilor argentinieni, au permis Mexicului să devină centrul de producție al Americii Latine.

Brazilia și Argentina

În perioada imediat ulterioară încheierii războiului, majoritatea filmelor proiectate în America Centrală și de Sud proveneau din Statele Unite, din câteva țări europene, din Mexic și din Argentina. Brazilia era singurul competitor important, cele două studiouri mari ale sale – Atlântida, din Rio de Janeiro, și Vera Cruz, din São Paulo – dominând producția locală. Atlântida, o companie integrată vertical, a prosperat prin exploatarea genului popular *chanchada*, o variantă a comediei muzicale. În ciuda complexului său modern de studiouri, Vera Cruz a intrat în faliment în 1954.

Brazilia, Mexic și Argentina se bazau pe genuri similare celor din cinematografia hollywoodiană: musicaluri, melodrame de familie, filme de acțiune și comedii. Fiecare dintre genuri era însă adaptat culturii fiecărei națiuni. Cowboyul a devenit *gaucho*-ul argentinian; cântăreții și dansatorii au devenit performeri ai Carnavalului de la Rio.

Au început să apară proiecte timide legate de un cinema alternativ. Au fost înființate cinecluburi, la fel ca în Europa. Neorealismul italian a exercitat, la rândul său, o anumită influență. Fernando Birri, după ce a studiat la Centro Sperimentale din Italia, a fondant Școala de Film Documentar din Santa Fé, Argentina. El și studenții lui au realizat scurtmetrajul documentar *Aruncă-mi un ban/ Tire dié* (1958; **fig. 18.35**). În Brazilia, Nelson Pereira dos Santos a realizat *Rio, 40 de grade/ Rio, 40 Graus* (1955), un semi-documentar despre băieții care vindeau arahide în mahalale, și *Rio, zona de nord/ Rio Zona Norte* (1957), biografia unui faimos compozitor de samba. Pereira dos Santos a subliniat faptul că: „Neorealismul ne-a învățat, în mare, că era posibil să facem filme pe străzi; că nu

Scanned with OKEN Scanner

18.35. *Aruncă-mi un ban*: copiii cerșetori își riscă viețile fugind pe lângă trenurile în mișcare.

aveam nevoie de studiouri; că puteam filma cu oameni obișnuiți în loc de actori cunoscuți; că tehnica putea fi imperfectă, atât timp cât filmul era cu adevărat legat de cultura noastră națională și exprima acea cultură."*

Atât Birri, cât și dos Santos aveau să devină figuri centrale ale cinematografiei de stânga a anilor 1960 din America Latină (vezi Capitolul 23).

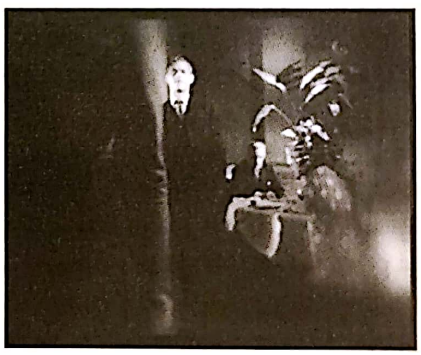
Un cinema de artă în stil european s-a afirmat în mod mai pronunțat în Argentina, unde Buenos Aires reprezenta un centru al culturii cosmopolite. Leopoldo Torre Nilsson, fiul unui regizor veteran, a realizat câteva proiecte cinematografice înainte ca filmul *Casa îngerului/ La casa del ángel* (1957) să câștige recunoaștere la Festivalul de Film de la Cannes. Narat sub forma unei serii ambigue de flashbackuri, *Casa îngerului* dezvăluie personalitatea unei fete înăbușite de represiune politică, sexuală și religioasă. Cedează într-un final în fața decadenței aristocratice, trăind într-o pâclă de amintiri și fantezii. Viața ei sufocantă din prezent este filmată într-un stil încețoșat și misterios (**fig. 18.36**). Secvențele din trecut sunt filmate mai clar, dar într-o nuanță expresionistă (**fig. 18.37**) – nimic neașteptat pentru un regizor care i-a numit pe Fritz Lang, F.W. Murnau și pe Ingmar Bergman printre regizorii săi preferați.

După succesul *Casei îngerului*, Torre Nilsson și-a înființat propria companie. Majoritatea filmelor se bazau pe scenarii scrise de soția lui, Beatriz Guido, o scriitoare importantă. Cea mai cunoscută operă târzie a sa a fost *Mâna în capcană/ La mano en la trampa* (1961), care a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes. Influențat de cultura europeană, Torre Nilsson a exemplificat modernismul internațional caracteristic multor artiști argentinieni.

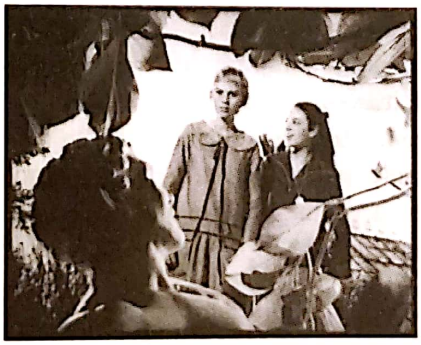
Succesul lui Torre Nilsson a avut loc în granițele restrânse ale producției argentiniene. La sfârșitul anilor 1940, guvernul lui Juan Perón a impus măsuri protecționiste, dar în 1950 a încheiat un acord cu MPEAA, similar cu tratatele negociate în Europa. Companiile americane, distribuitorii și exploatanții locali au beneficiat de pe urma acordului, dar producția locală a avut de suferit. După o lovitură de stat care l-a înlăturat pe Perón, guvernul militar a eliminat toate controalele asupra importurilor. O lege din 1957 a acordat industriei subvenții semnificative, ceea ce a încurajat producția independentă. Deși producția a scăzut la mai puțin de 30 de filme realizate pe an, condițiile au încurajat cinemaul de prestigiu al lui Torre Nilsson, care a atras un public de elită și a obținut premii în străinătate.

Cinematografia populară mexicană

Spre deosebire de Argentina, guvernul mexican a susținut cu fermitate un cinema popular. Cu sprijinul SUA, industria a ieșit puternică din război. Guvernul a scutit industria de impozitul pe venit și a înființat Banca Națională de Film pentru a ajuta la finanțarea producției. În 1954, au fost înființate companii



18.36. *Casa îngerilor*: imagine difuză, ecleraj de film noir, travlinguri fluide de urmărire a unor părți ale corpului indică prezentul tulbure în care trăiește eroina.



18.37. Trecutul femeii, filmat în unghiuri și perspective înclinate (*Casa îngerilor*).

* În Robert Stam și Randal Johnson, „The Cinema of Hunger: Nelson Pereira dos Santos' *Vidas Secas*", în Stam și Johnson (ed.), *Brazilian Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1982), p. 122.

Scanned with OKEN Scanner

naționalizate pentru a vinde filmele pe plan intern și internațional. În 1959, guvernul a achiziționat cel mai important studio al țării; în anul următor, principalul lanț de cinematografe a fost naționalizat.

Timp de aproape două decenii după Al Doilea Război Mondial, cinemaul mexican s-a clasat pe locul al doilea după Statele Unite în țările de limbă spaniolă din America Latină. Spectatorii din clasa muncitoare care locuiau în orașele aflate în plină expansiune erau atrași de genurile cinematografice mexicane: *comedia ranchera*, cu protagoniști virili cântând *charro*, sau cu cowboy; melodrama; musicalul *pachuco*, despre golani spilcuiți; sau *cabaretera*, filmul plasat în bordeluri. Cantinflas, „Tin Tan" Germán Valdez și Dolores del Rio erau cei mai cunoscuți actori de limbă spaniolă din lume. Producția de filme mexicane varia între cincizeci și o sută de filme pe an. La sfârșitul anilor 1950, industria a început să simtă competiția televiziunii și a contracarat-o prin utilizarea ecranului lat, prin culoare, nuditate și noi formule de gen, cum ar fi filmele de groază și westernurile. Melodramele și filmele polițiste propuneau intrigi scandaloase și tehnici vizuale extravagante.

Banca Națională de Film sprijinea doar proiectele despre care se considera că ar putea genera mari profituri, iar sindicatul regizorilor accepta intrarea în profesie a unui număr mic de tineri. Unii regizori s-au făcut remarcați în special în Epoca de Aur dintre 1946 și 1952. Cel mai important a fost Emilio „El Indio" Fernández. Succesul său din perioada războiului, *María Candelaria* (1943; **fig. 18.38**), a fost urmat de *Îndrăgostită/ Enamorada* (1946), o adaptare a piesei „Îmblânzirea scorpiei", și de *Río Escondido* (1947), un film didactic despre un învățător trimis să reformeze un sat înapoiat.

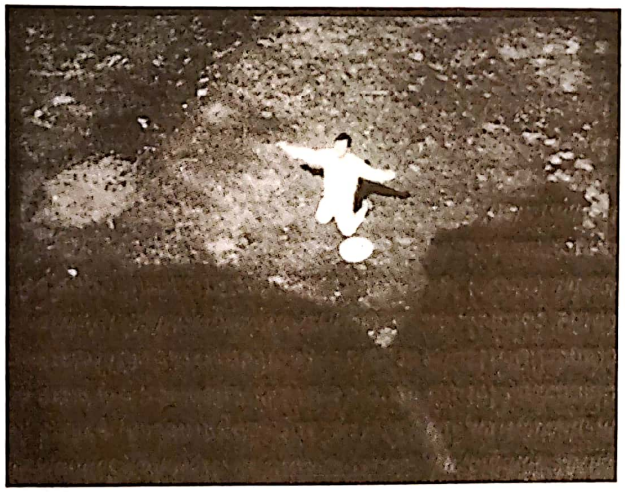
Filmele melodramatice ale lui Fernández puneau în valoare imaginea realizată de Gabriel Figueroa, care cultiva cadre pitorești, cu profunzime mare a câmpului, similare celor din *Qué viva México!/ Da zdravstvuiiet Meksika!*, al lui Serghei Eisenstein. Alți cineaști importanți au fost Matilde Landeta, singura femeie regizoare care a lucrat în Mexic în acea perioadă, și Alejandro Galindo, care a realizat filme cu teme sociale, într-o oarecare măsură de stânga.

Audiențele din afara țărilor vorbitoare de limbă spaniolă au intrat în contact cu cinematografia mexicană postbelică prin opera lui Luis Buñuel (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 8). După aproape un deceniu petrecut în Statele Unite în proiecte cinematografice bizare, Buñuel s-a mutat în Mexic. Cele douăzeci de filme pe care le-a realizat acolo între 1946 și 1965 i-au resuscitat cariera.

Buñuel a acceptat cuminte convențiile cinematografiei populare. Primul lui film mexican a fost un musical plin de vedete; al doilea a fost o comedie. Programele de filmare depășeau rareori patru săptămâni, iar bugetele de producție erau ridicol de mici. Buñuel a dezvoltat o tehnică simplă, aflată în antiteză cu exhibiționismul spectacular al lui Fernández. Lipsa mijloacelor i-a conferit un control considerabil; își scria propriile scenarii și putea chiar include fragmente din amintirile sau visele sale.

Buñuel a revenit în atenția internațională după ce a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes în 1951 pentru *Cei uitați/ Los olvidados* (1950). Mai multe dintre filmele lui mexicane au fost distribuite în străinătate, iar la sfârșitul anilor 1950 a participat la realizarea unor coproducții cu Franța și Italia. După scandalul producției sale spaniole *Viridiana* (1961, vezi *Un neorealism spaniol?*, din Capitolul 16), el a mai realizat două filme prestigioase în Mexic: *Îngerul exterminator/ El ángel exterminador* (1962) și *Simon în deșert/ Simón del desierto* (1965). Ambele au fost mai moderniste decât orice alt film realizat de acesta după *Vârsta de aur/ L'Age d'or*, dar până și filmele sale de divertisment au păstrat din impulsurile suprarealiste. Cu toate acestea, Buñuel a rămas un regizor internațional, iar *Cei uitați* i-a adus o mai mare recunoaștere în cadrul tradiției cinematografiei de artă postbelice (vezi Capitolul 19).

Suprarealismul a înflorit în America Latină, iar Buñuel, la fel ca artiștii din pictură și literatură, a arătat că este compatibil cu tradițiile indigene. Spre



18.38. Compoziția în adâncime plasează clopotul în prim-plan în acest cadru din *Maria Candelaria*.

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de Torre Nilsson, el a realizat filme moderniste în cadrul genurilor populare. Buñuel căuta, după cum spunea, să realizeze filme „care, în afara distrării audienței, să le transmită certitudinea absolută că nu trăiesc în cel mai bun loc dintre toate lumile posibile"*. Nepretențioasa, dar prolifica industrie mexicană i-a permis să atingă acest obiectiv de mai multe ori de-a lungul deceniilor postbelice.

Pe măsură ce cultura cinematografică postbelică și-a expandat piața internațională pentru filme, mulți dintre regizorii discutați în acest capitol au ajuns faimoși în afara regiunilor unde au lucrat. Câțiva dintre ei, precum Akira Kurosawa, Satyajit Ray și Luis Buñuel, au obținut recunoașterea internațională ca artiști inovatori. Forțele care au modelat această tendință, căutarea „autorilor" de film, sunt analizate în capitolul următor.

* În Francisco Aranda, *Luis Buñuel: A Critical Biography*, traducere și editare David Robinson (Londra: Secker and Warburg, 1975), p. 185.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 19

CINEMATOGRAFUL DE ARTĂ ȘI NOȚIUNEA DE AUTOR

Nu doar oamenii și instituțiile afectează istoria, ci și ideile. Una dintre cele mai influente idei din istoria cinematografului este cea conform căreia regizorul este principalul responsabil pentru forma, stilul și semnificațiile unui film. Majoritatea istoricilor au făcut această presupunere încă din anii 1920, dar ea a fost examinată și articulată cu deosebită forță în cultura filmică a Europei postbelice. Dezbaterile purtate în acea perioadă, alături de filmele care au fost antrenate în discuție, au fasonat modalitățile de concepere și de vizionare a filmelor în întreaga lume.

APARIȚIA ȘI PROPAGAREA TEORIEI AUTEURISTE

Începând cu mijlocul anilor 1940, regizorii și scenariștii francezi au polemizat pe marginea chestiunii identității autorului (*auteur*) unui film. În perioada ocupației germane, s-a răspândit ideea că cinematografia sonoră matură va fi „epoca de aur a scenariștilor", dar Roger Leenhardt și André Bazin (vezi *Cultura franceză cinefilă postbelică*, din Capitolul 17) au susținut că regizorul era principala sursă a valorii filmului. Cei doi critici scriau pentru revista *La Revue du cinéma* (1946–1949), care îi promova pe Orson Welles, William Wyler și alți regizori americani.

O formulare importantă a acestei direcții de gândire a constituit-o eseul din 1948 al lui Alexandre Astruc despre camera stilou (*la caméra-stylo*). Conform lui Astruc, cinematografia atinsese vârsta maturității și urma să atragă artiști serioși, care vor folosi filmul pentru a-și exprima ideile și sentimentele. „Cineastul-autor scrie cu camera de filmat precum scriitorul

Scanned with OKEN Scanner

scrie cu stiloul."* Cinematograful modern urma să fie unul intim, iar tehnologia, echipa de filmare și actorii, simple instrumente în procesul creativ al artistului.

În 1951, Jacques Doniol-Valcroze a fondat revista lunară *Cahiers du cinéma* („Caietele cinematografului"). Bazin a devenit rapid principala ei voce critică. Primul număr recenza *Bulevardul amurgului/ Sunset Boulevard* ca pe un film de Billy Wilder, *Jurnalul unui preot de țară/ Journal d'un curé de campagne* ca pe un film de Robert Bresson, *Florile sfântului Francisc/ Francesco, giullare di Dio* ca pe un film de Roberto Rossellini și așa mai departe. Curând, critici mai tineri din redacția *Cahiers* precum Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard și François Truffaut au început să împingă tot mai departe abordarea auteuristă, din spirit de provocare. Primul scandal a izbucnit în 1954, odată cu articolul lui François Truffaut „O anumită tendință a cinematografiei franceze". El ataca Cinematografia calității (vezi *Tradiția calității*, din Capitolul 18) pe motivul că ar fi fost alcătuită din „filme de scenariști", opere lipsite de originalitate și aservite la cărțile clasice. Conform lui Truffaut, în această tradiție, scenaristul furnizează scenariul, iar regizorul doar adaugă actorii și imaginile, devenind astfel un simplu *metteur en scene*, un „organizator al scenelor." Truffaut numea câțiva autori autentici: Jean Renoir, Bresson, Jean Cocteau, Jacques Tati și alții care erau mai implicați în faza de scriere a scenariului. Îndeplinind visul lui Alexandre Astruc cu privire la *camera-stilou*, acești regizori erau adevărați „oameni ai filmului".

Concentrând atenția asupra chestiunii scrierii scenariului, Truffaut clădea o bază logică gusturilor redacției *Cahiers*. Revista lăudase acei regizori europeni și americani care își concepeau scenariile sau aveau un grad ridicat de control asupra scrierii lor. Concepția inițială a lui Truffaut despre identitatea auctorială era recunoscută și de revista rivală *Positif* (fondată în 1952). Cu înclinații marxiste și suprarealiste, *Positif* nu împărtășea cel mai adesea gusturile criticilor de la *Cahiers*, dar, asemenea lor, se concentra mai ales asupra unor regizori care aveau o doză mare de control asupra procesului de scriere a scenariului.

Unii dintre criticii mai tineri de la *Cahiers* au mers și mai departe, susținând că marii regizori ai Hollywoodului reușiseră să-și exprime perspectiva asupra vieții fără să aibă un cuvânt de spus asupra scenariului. Această versiune radicală a auteurismului s-a dovedit controversată de-a lungul anilor 1950 și 1960. Bazin a respins convingerile extreme ale tinerilor săi colegi, dar critici din alte colțuri ale lumii au adoptat rapid *la politique des auteurs* – politica considerării oricărui regizor cu un stil personal sau cu o viziune distinctivă asupra lumii drept autor. La începutul anilor 1960, criticul american Andrew Sarris a început să implementeze ceea ce el numea „teoria auteuristă" ca mod de a înțelege istoria filmului american. Revista britanică *Movie* (fondată în 1962) a fost auteuristă din start. Deși Sarris și criticii revistei *Movie* admirau canonul european al celor de la *Cahiers*, s-au concentrat cu precădere asupra regizorilor hollywoodieni.

Odată ce l-am catalogat, de pildă, pe Ingmar Bergman drept autor, cu ce ne ajută acest lucru să-i înțelegem filmele? Criticii auteuriști susțineau că putem analiza operele individuale ca pe niște fragmente de creație pură, ca pe niște romane. Putem să considerăm că ele exprimă perspectiva lui Bergman asupra vieții.

Mai mult decât atât, a-l considera pe Bergman un autor ne permite să căutăm elemente comune în filmele lui. Unul dintre mottourile criticii auteuriste era remarca lui Renoir că un regizor nu face, de fapt, decât un singur film, pe care apoi îl tot reface. Subiecte, teme, imagini, tehnici și situații narative recurente conferă filmelor regizorului o fecundă omogenitate. A cunoaște celelalte opere ale autorului poate, așadar, să-l ajute pe spectator să înțeleagă filmul pe care-l are în față. Criticul auteurist era deosebit de sensibil la modul în care opera regizorului evolua în timp, luând viraje neașteptate sau întorcându-se la idei mai vechi.

În fine, critica auteuristă a promovat studiul stilisticii filmice. Dacă cineastul este un artist precum scriitorul sau pictorul, măiestria lui e dezvăluită nu doar de *ce* spune, ci și de *cum* o spune. Ca orice creator, cineastul trebuie să fie stăpân pe mediul cu care lucrează, exploatându-l în moduri inovative și percutante. Criticii auteuriști îi deosebeau pe regizori în funcție de mișcările de cameră, de ecleraj și de alte tehnici pe care le utilizau. Unii critici făceau o distincție între cineaștii care puneau accentul pe organizarea acțiunii în cadru și pe amplasarea camerei (așa-numiții regizori de mizanscenă, precum Max Ophüls și Renoir) și cineaștii care se bazau pe montaj (regizori de montaj ca Alfred Hitchcock și Serghei Eisenstein).

* Alexandre Astruc, „The Birth of a New Avant-Garde: La Camera-Stylo" în Peter Graham (ed.), *The New Wave* (Garden City: Doubleday, 1967), p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

IDENTITATEA AUCTORIALĂ ȘI DEZVOLTAREA FILMULUI DE ARTĂ

Astfel de idei despre identitatea auctorială se îmbinau armonios cu dezvoltarea filmului de artă în anii 1950 și 1960. Majoritatea regizorilor prestigioși ai perioadei își scriau propriile scenarii; film după film, toți dezvoltau teme și stilistici distinctive. Festivalurile de film tindeau să-i recunoască regizorului statutul de creator principal. Pe plan comercial, Tati, Michelangelo Antonioni și alții au devenit „branduri", garantând diferența produselor lor față de masa filmelor „obișnuite". O astfel de recunoaștere putea să asigure succesul unui film pe piețele străine.

În timpul anilor 1950 și 1960, criticii auteuriști se concentrau mai ales asupra cineaștilor care dezvoltau modernismul cinematografic discutat în Capitolele 16–18. Auteurismul îi sensibiliza pe privitori la experimentele narative care exprimau viziunea regizorului asupra vieții. De asemenea, îi pregătea pentru interpretarea elementelor stilistice recurente ca fiind comentariul regizorului asupra acțiunii. Criticii auteuriști erau deosebit de atenți la ambiguitățile care ar fi putut fi interpretate drept reflecția regizorului asupra unui subiect sau a unei teme.

Capitolul de față va examina carierele lui Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Jacques Tati și Satyajit Ray. Bineînțeles, ei nu sunt singurii autori din istoria cinematografului, dar se aflau în panteonul criticilor care promovau teoria auteuristă în acele decenii.

Deși fiecare regizor era semnificativ în peisajul cinematografic al propriei țări, niciunul nu era pe deplin reprezentativ pentru tendințele și mișcările filmice naționale care au înflorit, iar apoi au decăzut pe parcursul lungilor lor cariere. Au rămas cu toții profund idiosincratici. Cei mai mulți au influențat generațiile ulterioare.

Totuși, acești regizori ilustrează și tendințe mai ample în producția mondială de filme. Toți au făcut filme inovative în anii 1950. Cu toții au triumfat la festivaluri de film și au beneficiat de distribuție internațională, câștigând o anumită reputație chiar și pe neospitaliera piață americană. Instituțiile culturii cinematografice au sprijinit ascensiunea acestor regizori, iar succesul lor a contribuit la consolidarea legitimității coproducțiilor, programelor naționale de ajutor financiar, festivalurilor și revistelor de cinema. Carierele lor evidențiază tendințe importante în cinematografia postbelică.

Mai mult decât atât, acești regizori au devenit cei mai faimoși reprezentanți ai cinematografiei moderniste a anilor 1950 și 1960. Criticii au considerat că fiecare dintre ei a îmbogățit repertoriul tehnicii cinematografice, exprimându-și în același timp viziunea idiosincratică asupra vieții. Deoarece acești regizori se considerau artiști în adevăratul sens al cuvântului, împărtășeau crezuri auteuriste cu criticii și cu publicul lor. Fellini îi făcea ecou lui Astruc: „Am putea să facem film cu aceeași intimitate directă și personală cu care scrie un scriitor."*

În timpul anilor 1960 și 1970, auteurismul a contribuit la crearea disciplinei academice a filmologiei. Studenții și cinefilii au răspândit rapid ideea auteurismului în toate sferele culturii. Astăzi, jurnaliștii de film asumă de obicei că principalul creator al unui film este regizorul. Mulți consumatori obișnuiți de film folosesc o anumită versiune a auteurismului drept criteriu de gust, nu doar în cazul filmelor de artă, ci și în ceea ce îi privește pe anumiți regizori hollywoodieni, precum Steven Spielberg, Brian De Palma, Oliver Stone și Christopher Nolan.

Nu toți acești autori exemplari și-au menținut reputația intactă la finalul anilor 1960 și în timpul anilor 1970. Majoritatea au suferit eșecuri comerciale și de critică (cauzate adesea de incompatibilitatea lor cu cinematograful politic care s-a afirmat după evenimentele din 1968). Dar, în mare parte, acești regizori au recâștigat favorurile criticii în a doua jumătate a anilor 1970, iar în deceniile ce au urmat opera lor a devenit inconturnabilă.

LUIS BUÑUEL (1900–1983)

Filmele suprarealiste *Câinele andaluz/ Un Chien andalou* (1928), *Vârsta de aur/ L'Age d'or* (1930) și *Las Hurdes* (1932) au impus viziunea personală distinctivă a lui Buñuel și majoritatea criticilor au considerat că el a continuat să și-o exprime pe parcursul îndelungatei sale cariere. Pentru criticii de la *Positif*, Buñuel ataca valorile burgheze prin imagini de o frumusețe sălbatică.

Filmele lui mexicane din deceniul postbelic i-au demonstrat capacitatea de a-și insera obsesiile

* Frederico Fellini în Giovani Grazzini (ed.), *Comments on Film*, traducerea Joseph Henry (Fresno, CA: California State University Press, 1988), p. 64.

Scanned with OKEN Scanner

personale în comedii și melodrame accesibile. În *Viridiana* (Spania, 1961), călugărița novice Viridiana încearcă să facă din ferma unchiului ei o comunitate creștină, dar planurile îi sunt zădărnicite de cinismul fiului unchiului său, Jorge, și de lăcomia cerșetorilor care iau cu asalt ferma. Deposedată de idealurile sale, Viridiana li se alătură lui Jorge și amantei lui la un joc de cărți, în timp ce un copil îi aruncă în foc coroana de spini. Pierderea inocenței protagonistei ne amintește de cea a eroului din *Nazarin* (1958), care încearcă în van să mântuiască o lume căzută în păcat. Așa cum *Cei uitați/ Los Olvidados* (1950) l-a reabilitat pe Buñuel (vezi *Cinematografia populară mexicană*, din Capitolul 18), *Viridiana*, care a câștigat un premiu important la Festivalul de Film de la Cannes, i-a revigorat cariera în anii 1960 – mai ales că a reușit să facă acest film blasfematoriu chiar sub nasul lui Francisco Franco.

În anii 1960, Buñuel s-a orientat către experimente mai decisiv moderniste, anticipate de *Vârsta de aur. Îngerul exterminator/ El ángel exterminador* (1962) îi închide într-o casă timp de zile în șir, în mod inexplicabil, pe participanții la o petrecere, manierele lor politicoase cedând sub presiunea situației. Cu *Jurnalul unei cameriste/ Journal d'une femme de chambre* (1964), Buñuel a intrat în „faza lui franceză", în timpul căreia staruri de prim rang, precum și scenaristul Jean-Claude Carrière, au devenit centrale. Așa cum folosise cinematograful comercial mexican pentru a-și atinge scopurile, el a început să exploateze convențiile filmului de artă european: amestecul de realitate și fantastic în *Belle de jour* (1967), narațiunea episodică în *Calea lactee/ La Voie lactée* (1969), visele ambigue, interconectate în *Farmecul discret al burgheziei/ Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) și utilizarea a două actrițe în portretizarea aceluiași personaj în *Acest obscur obiect al dorinței/ Cet obscur objet du désir* (1977). Câteva dintre aceste filme au fost mari succese în circuitul cinematografic de artă, și *Farmecul discret al burgheziei* a câștigat un premiu Oscar. Spre finalul vieții lui, bătrânul anarhist a devenit o raritate, în speță un cineast modernist apreciat de public.

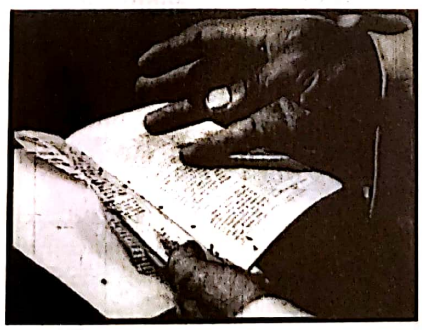
Al treilea film mexican al lui Buñuel, *Cei uitați*, se axează pe un centru pentru delincvenți juvenili dintr-o mahala. Filmat în mare parte în locații preexistente, prologul său anunță că e bazat exclusiv pe fapte reale. Acest lucru i-a încurajat pe critici să-l perceapă ca pe o versiune mexicană a neorealismului. Și totuși, Buñuel nu vădește nicio urmă din mărinimosul optimism liberal. În locul săracilor virtuoși din *Hoții de biciclete/ Ladri di biciclette*, el prezintă bande de tineri nemiloși, mame cu inimi de piatră și vagabonzi lipsiți de iluzii.

Buñuel a blamat filmele italiene pentru lipsa lor de „poezie" autentică. În *Cei uitați*, poezia izvorăște din imaginile șocant de violente sau erotice. Neorealismul nu a creat niciodată o scenă atât de tulburătoare precum visul lui Pedro, în care apar găini zburătoare, imagini cu mama lui aducându-i o halcă de carne și un cadru cu cadavrul însângerat al unui băiat rânjind sub pat. (**fig. 19.1**)

Dintre autorii importanți, Buñuel avea stilul cel mai puțin recognoscibil. Filmele lui mexicane aderă la convențiile cinematografiei hollywoodiene clasice și chiar și filmele lui moderniste și autoreflexive se bazează pe o mizanscenă simplă, pe cadre lungi și pe mișcări de panoramare în urmărirea actorilor. Și totuși, această tehnică simplă are rolul de a intensifica momente ce bulversează noțiunile general acceptate privitoare la religie și sexualitate.

În *Câinele andaluz*, Buñuel ne arată niște furnici care ies din palma unui bărbat; treizeci de ani mai târziu, ele rod o gaură în Biblie (**fig. 19.2**). În *Susana* (1950), un păianjen aleargă de-a lungul umbrei în formă de cruce proiectate pe podeaua unei celule. Soția casnică frigidă care devine prostituată în *Belle de Jour* este vizitată de un client japonez care îi arată o cutie din care provin niște zumzete; spectatorul nu află niciodată ce conține cutia.

Buñuel le conferă diferite obsesii personajelor sale, iar apoi invită în mod insidios publicul să ia parte la ele. În *Încercare de crimă/ Ensayo de un crimen* (1955), îl vedem pe erou la vârsta copilăriei uitându-se fix la o



19.1. *stânga* Cadavrul lui Julian rânjind sub pat: visul lui Pedro în *Cei uitați*.

19.2. *dreapta* *Moartea în grădină/ Mort en ce jardin* (1952): în zăpușeala junglei, furnicile atacă *Biblia*.

Scanned with OKEN Scanner

cutiuță muzicală (**fig. 19.3**); ajunge să o asocieze cu moartea guvernantei lui, omorâtă de un glonț rătăcit pe când stătea la fereastră (**fig. 19.4**). Devenit adult, recuperează cutiuța muzicală (**fig. 19.5**). Acest eveniment trezește în el dorința de a omorî femei care îl stârnesc sexual. Nu reușește niciodată, dar după ce a exersat să strângă de gât un manechin, pe care îl târăște în afara cadrului, Buñuel ne arată liniștit piciorul din plastic rămas în urmă (**fig. 19.6**). Nu Archibaldo, ci noi facem asocierea cu guvernanta ucisă și astfel ne regăsim integrați în fantezia lui morbidă.

Modernismul lui Buñuel își face apariția și în experimentele sale cu structura narativă. Filmele lui sunt pline de repetiții, digresiuni și oscilații între realitate și fantezie. („Nu-ți face griji că e prea scurt filmul", i-a spus într-o zi unui producător, „o să mai introduc un vis.*") Narațiunile lui se bazează deseori pe contratimpi cu consecințe dezastruoase. *Farmecul discret al burgheziei* este un șir neîntrerupt de dineuri. Acțiunea ca atare, ceva despre niște oameni de afaceri corupți care fac trafic de cocaină, este îngropată sub o serie de ritualuri burgheze ce ajung să fie date peste cap: găsirea personalului restaurantului strâns în jurul cadavrului managerului, invazia salonului de către un întreg regiment. Epiderma filmului constă în conversații de o banalitate exasperantă despre gusturi în materie de mâncare, de băutură și de decorațiuni interioare. De fiecare dată când povestea pare să atingă un punct culminant, un personaj se trezește și realizăm că scenele precedente – dar câte dintre ele? – fuseseră imaginare.

Cei mai mulți moderniști șubrezesc narațiunea cu scopul de a le atrage atenția privitorilor asupra altor chestiuni, însă la Buñuel frustrarea cauzată de narațiune este baza plăcerii. Însuși titlul filmului *Acest obscur obiect al dorinței* face referire la imposibilitatea satisfacerii celor mai profunde dorințe. În timpul unei călătorii cu trenul spre Paris, bogatul Fabert le povestește celorlalți pasageri cum o curtează obsesiv pe virginala Conchita. Îi dă bani, haine, chiar și o casă, dar cu toate acestea, de fiecare dată când încearcă s-o seducă, ea îi scapă. Când el se retrage, ea se întoarce să-l umilească în chip și mai brutal (**fig. color 19.1**). De fiecare dată când Fabert face o pauză, călătorii îl încurajează să continue; curiozitatea lor avidă îi transformă în alter egourile noastre. La finalul poveștii lui Fabert, Conchita își face apariția în tren, și ciclul dorinței frustrate se reia. *Acest obscur obiect al dorinței* poate fi privit drept o parabolă reflexivă care asemuiește narațiunea cinematografică cu flirtul sexual. Filmele lui Buñuel deopotrivă critică convențiile sociale și se joacă cu mare îndemânare cu acele convenții narative ce mențin fascinația noastră pentru povești.

INGMAR BERGMAN (1918–2007)

Precum mentorul lui, Alf Sjöberg (vezi *Renașterea scandinavă*, din Capitolul 17), Bergman venea din teatru. După o perioadă scurtă ca scenarist, acest om

19.3.–19.6. Patru cadre din *Încercare de crimă*.

* Luis Buñuel, *My Last Sight*, traducere Abigail Israel (New York: Knopf, 1983), p. 92.

Scanned with OKEN Scanner

prodigios de energic a început să regizeze în 1945; până în 2003, făcuse peste șaizeci de filme și regizase și mai multe spectacole de teatru.

Filmele timpurii ale lui Bergman se concentrau deseori asupra unor tineri perechi alienate în căutarea fericirii prin intermediul artei sau naturii (*Jocuri de vară/ Sommarlek*, 1951; *O vară cu Monika/ Sommaren med Monika*, 1953). Curând după aceea, având la dispoziția lui un grup de actori talentați, s-a axat pe eșecurile vieții maritale – subiect tratat câteodată în cheie comică, ca în *O lecție de dragoste/ En lektion i kärlek* (1954), dar alteori abordat în cadrul unor psihodrame lucide și sfâșietoare precum în *Noaptea saltimbancilor/ Gycklarnas Afton* (1953). Apoi a trecut la mozartianul *Surâsul unei nopți de vară/ Sommarnattens leende* (1955); la filmul-parabolă *A șaptea pecete/ Det sjunde inseglet* (1957); și la amestecul de imagini onirice expresioniste, decoruri exterioare și flashbackuri elaborate care alcătuiește *Fragii sălbatici/ Smultronstället* (1957). Pentru mulți critici, cariera lui Bergman și-a atins apogeul cu două trilogii alcătuite din drame de interior: mai întâi, *Prin oglindă/ Såsom i en spegel* (1961), *Lumină de iarnă/ Nattvardsgästerna* (1963) și *Tăcerea/ Tystnaden* (1963); iar apoi *Persona* (1966), *Ora lupului/ Vargtimmen* (1968) și *Rușinea/ Skammen* (1968). Bergman era pe culmile celebrității. Criticii scriau articole și cărți despre opera lui; scenariile lui erau traduse; filmele sale câștigau premii la festivaluri și Oscaruri. Chiar și oameni care nu respectau cinematografia ca formă artistică îl considerau exemplul ideal al regizorului de film care este în același timp un artist adevărat.

Însă curând după aceea, în urma unor proiecte prost concepute și a unor probleme financiare, Bergman nu a mai putut să-și asigure finanțarea filmelor. A realizat *Strigăte și șoapte/ Viskningar och rop* (1972) cu economiile proprii, cu sprijinul financiar al unora dintre actori și cu niște bani de la Institutul Suedez de Film. A avut un succes mondial răsunător, la fel și *Scene dintr-o căsnicie/ Scener ur ett äktenskap* (1973) și *Flautul fermecat/ Trollflöjten* (1975). Urmărit de autoritățile financiare, Bergman a trebuit să plece brusc în exil, unde a realizat câteva coproducții care au avut parte de o recepție negativă. S-a întors în Suedia pentru a face *Fanny și Alexander/ Fanny och Alexander* (1982), care a fost un triumf internațional de *box-office* și a câștigat patru premii Oscar. Bergman a trecut la realizarea de filme pentru televiziune, printre cele mai notabile numărându-se *După repetiție/ Efter repetitionen* (1984) și *Sarabanda/ Saraband* (2003).

Bergman își vărsa visele, amintirile, vinovățiile și fanteziile în filme. Evenimente din copilăria lui apar încă din primele sale filme și până la *Fanny și Alexander* (**fig. color 19.2**). Pierderea unei iubite a dat naștere filmului *Jocuri de vară*, iar viața lui domestică a fost punctul de plecare al *Scenelor dintr-o căsnicie*. Universul intim al lui Bergman a devenit proprietate publică. În acesta sălășluiau femeia iubitoare, figura paternă severă, omul de lume cinic și artistul vizionar frământat. Toți aceștia întrupează parabole despre infidelitate, sadism, deziluzie, pierderea credinței, paralizie creativă și suferință chinuitoare. Deseori, singura licărire de speranță o constituie încrederea în artă – simbolizată de iluzia prestidigitatorului în *Chipul/ Ansiktet* (1958) (**fig. 19.7**).

Cele două trilogii din anii 1960 contrazic cu solemnitate premisele religioase și umaniste ale operei timpurii a cineastului. Dumnezeu devine distant și tăcut, iar oamenii sunt portretizați ca niște ființe confuze și narcisiste. Nici măcar arta, sugerează *Persona* și *Rușinea*, nu poate să reinstaureze demnitatea umană într-o epocă de opresiune politică. În filmele profund pesimiste din anii 1970, aproape orice contact uman – acela dintre părinți și copii, dintre soț și soție, dintre prieteni – se dovedește a fi bazat pe iluzii și prefăcătorii. Iar și iar, singurul lucru care rămâne în picioare este amintirea inocenței copilăriei. De aici pornește *Fanny și Alexander*, un film plasat într-o lume care încă nu a cunoscut catastrofele secolului XX.

„Sunt mai curând un om de teatru decât de film."* Bergman era capabil să realizeze filme rapid, în parte pentru că își formase o trupă de interpreți alcătuită din Eva Dalhbeck, Gunnar Björndtrand, Harriet Andersson, Bibi Andersson, Liv Ullmann și Max von Sydow. Tehnicile lui de mizanscenă și de filmare au fost, de cele mai multe ori, puse în slujba valorii dramatice a scenariilor sale. Opera lui din anii 1950 aplica procedee precum adâncimea mare a câmpului și cadrul lung unor scene de intensă reflecție psihologică (**fig. 19.8**). După *Strigăte și șoapte*, s-a bazat din ce în ce mai mult pe transfocare. S-a inspirat din tradiția expresionistă de-a lungul întregii sale cariere (**fig. 19.9, 19.10**).

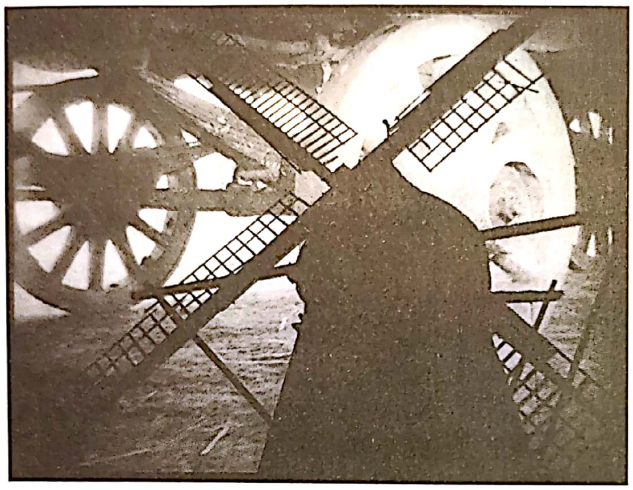
Poate că una dintre tehnicile sale cele mai recognoscibile provine în mare măsură din tradiția Kammerspiel („dramă de interior") a lui August

* Citat în Lise-Lone Marker și Frederick J. Marker, *Ingmar Bergman: Four Decades in the Theatre* (Cambridge MA: Cambridge University Press, 1982), p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

19.7. *stânga* Arta ca o vrajă misterioasă și puternică (*Chipul*).

19.8. *dreapta* Directorul de circ este hulit de interpreții lui într-un cadru larg (*Noaptea saltimbancilor*).



19.9. *Noaptea saltimbancilor* începe cu niște anșeneuri expresioniste.

19.10. Cavalerul o interoghează pe „vrăjitoare" în *A șaptea pecete*.

Strindberg și a cinematografiei germane din anii 1920 (vezi *Filmele Kammerspiel*, din Capitolul 5). Bergman îi apropia cât mai mult pe interpreții săi de aparatul de filmat, lăsându-i câteodată să se adreseze privitorului în mod provocator (**fig. 19.11**). În dramele sale de interior, Bergman filma secvențe întregi în prim-planuri frontale pe fundaluri abstracte, subliniind astfel orice nuanță a privirii și expresiei faciale.

Voi fi mamă/ Nara livet (1958) ilustrează influența esteticii teatrale asupra lui Bergman. Narațiunea este centrată asupra a trei femei într-o secție de maternitate în timpul unei perioade critice de 48 de ore. Universul Kammerspiel este consolidat de primul cadru, care ne arată ușa secției ce se deschide în fața Ceciliei, aflată în travaliu. Filmul se termină cu cea mai tânără dintre protagoniste, Hjördis, ieșind hotărât pe ușă spre un viitor nesigur. Trecutul femeilor ne este dezvăluit prin intermediul dialogurilor. În plus, fiecare actriță are parte de o scenă extrem de dramatică. Prima și poate și cea mai impresionantă dintre ele prezintă reacția Ceciliei la moartea bebelușului său. Într-o stupoare indusă de calmante, legănată de o infirmieră cu porniri materne, Cecilia își amintește grijile sale în legătură cu nașterea, se blamează pentru eșecul ei în calitate de mamă și soție și alternează între hohote de plâns, țipete de suferință și izbucniri într-un râs amar. Monologul are peste patru minute și este filmat în cadre lungi și în prim-planuri frontale minimaliste (**fig. 19.12, 19.13**).

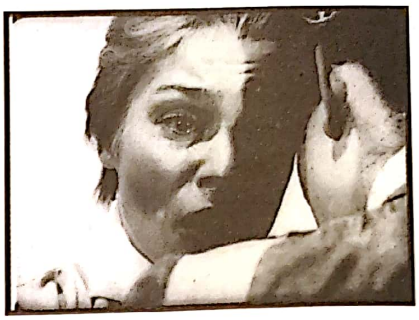
E posibil ca *Persona* să fi fost punctul culminant al evoluției stilului său intimist. În optzeci și ceva de minute, Bergman prezintă o psihodramă care îi provoacă pe spectatori să facă deosebirea dintre artificiu și realitate. O actriță, Elisabeth Vogler, refuză să mai vorbească. Infirmiera ei, Alma, o duce pe o insulă. Odată ce a câștigat încrederea Almei, Elisabeth începe s-o chinuie; Alma reacționează violent (**fig. 19.14**). Diverse tehnici ne sugerează că personalitatea femeilor este pe punctul de a se scinda. Imaginea halucinatorie a unui băiat întinzând mâna spre o față indiscernabilă evocă, la rândul ei, un proces de disoluție a identității (**fig. 19.15**).

Bergman înrămează narațiunea propriu-zisă între imaginile proiectării unui film, sugerând natura iluzorie a unei lumi care poate să-l captiveze atât de tare pe spectator. Într-un moment deosebit de intens, imaginea ia foc, extrăgând brusc publicul din povestea în care era scufundat. Ambiguitatea și reflexivitatea

Scanned with OKEN Scanner

19.11. *O vară cu Monika*: „Oare am uitat", scria Godard, „de acea subită complicitate dintre actor și spectator... când Harriet Andersson, privind drept în cameră cu ochii jucăuși, întunecați de o umbră de confuzie, ne cere să fim martorii dezgustului ei de a trebui să aleagă iadul mai curând decât raiul?"

19.12. În punctul culminant al discursului Ceciliei, într-un cadru care durează aproape două minute, aceasta se apleacă înainte până ajunge la gros-plan, fața fiindu-i scăldată de o lumină dură... (*Voi fi mamă*).



19.13. ...înainte să cadă pe spate, epuizată, în brațele infirmierei.

19.14. *stânga Persona*: Elisabeth și Alma se înfruntă.

19.15. *dreapta* Copilul misterios dă să atingă o imagine care îmbină chipurile celor două protagoniste (*Persona*).

filmului i-au asigurat statutul de operă-cheie a modernismului cinematografic.

Proveniența lui Bergman din teatrul modern și chestiunile de ordin moral și religios pe care le-a abordat au contribuit la a-i convinge pe intelectualii occidentali că cinematografia e o artă majoră. Atât filmele lui, cât și figura de cineast sensibil și intransigent au jucat un rol central în definirea cinematografiei de artă postbelice.

AKIRA KUROSAWA (1910–1998)

Kurosawa și-a început cariera de regizor în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial (vezi *Ozu, Mizoguchi și Kurosawa în timpul Războiului*, din Capitolul 11), dar s-a adaptat rapid politicilor ocupației americane cu *Nu regret tinerețea/ Waga seishun ni kuinashi* (1946), o melodramă politică despre suprimarea schimbării politice în Japonia militaristă. Apoi, Kurosawa a continuat cu o serie de filme care abordau probleme sociale precum infracționalitatea (*Câinele pierdut/ Nora inu*, 1949), birocrația guvernamentală (*A trăi/ Ikiru*, 1952), războiul nuclear (*A trăi în frică/ Ikimono no kiroku*, 1955) și corupția din corporații (*Escrocii dorm în pace/ Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru*, 1960). De asemenea, a regizat mai multe filme *jidai-geki* (filme istorice) de succes, începând cu *Cei șapte samurai/ Shichinin no samurai* (1954) și incluzând titluri precum *Fortăreața ascunsă/ Kakushi-toride no san-akunin* (1958) și *Yojimbo* (1961).

Kurosawa a ajuns în atenția culturii occidentale cu filmul *Rashomon* (1950), care a fost considerat o operă deopotrivă exotică și modernistă. Inspirat din două povestiri ale scriitorului japonez din anii 1920 Ryunosuke Akutagawa, filmul utiliza o construcție în flashbackuri extrem de îndrăzneață.

În Kioto, în secolul al XII-lea, un preot, un tăietor de lemne și un om de rând se adăpostesc de ploaie într-un templu în ruine, în preajma porții Rashomon. Discută o întâmplare șocantă petrecută de curând: un bandit a înjughiat un samurai și i-a violat soția. Ce s-a întâmplat cu adevărat în pădurice? Într-o serie de flashbackuri, participanții își prezintă fiecare propria versiune a faptelor (cu ajutorul unui medium, chiar și samuraiul ucis depune mărturie). Dar acestea diferă drastic

Scanned with OKEN Scanner

între ele. Când ne întoarcem în prezent, la cei trei bărbați care așteaptă să se oprească ploaia lângă poarta Rashomon, preotul își exprimă disperarea la gândul că oamenii nu vor spune niciodată adevărul. Tăietorul de lemne dezvăluie brusc că a fost martorul fărădelegilor și relatează o a patra versiune contradictorie.

Mizanscena și tehnicile de filmare ale lui Kurosawa delimitează clar cele trei mari „perioade" ale filmului (**fig. 19.16–19.18**). Aceste diferențe stilistice conferă o limpezime deosebită expunerii, dar nu ajută privitorul să înțeleagă exact ce s-a petrecut în pădurice. Ca *Paisan* și alte opere neorealiste, filmul nu încearcă să ne spună totul; ca *Hoții de biciclete*, *Călătorie în Italia/ Viaggio in Italia* și unele dintre operele lui Bergman, filmul lui Kurosawa lasă niște întrebări-cheie fără răspuns. Flashbackurile echivoce din *Rashomon* erau următorul pas logic după experimentele hollywoodiene din anii 1940 cu această tehnică. Prin prezentarea unor versiuni contradictorii ale acelorași evenimente, *Rashomon* a adus o contribuție semnificativă la tradiția născândă a cinematografiei de artă.

Kurosawa a devenit cel mai influent cineast asiatic din istoria filmului. Utilizarea ralantiului în ilustrarea violenței a devenit un clișeu. Mai multe filme ale sale au cunoscut o versiune hollywoodiană, și *Yojimbo* a dat naștere westernului italian. Acțiunea din *Războiul stelelor/ Star Wars* (1977), de George Lucas, e inspirată în parte din *Fortăreața ascunsă*.

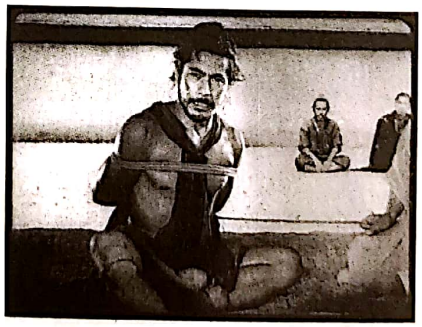
De-a lungul carierei sale, a fost considerat cel mai „occidental" dintre regizorii japonezi și, deși această evaluare nu e întru totul corectă, filmele lui s-au dovedit foarte accesibile pentru publicul străin. Multe dintre scenariile sale provin din literatura occidentală. *Tronul însângerat/ Kumonosu jo* și *Haos/ Ran* (1985) sunt adaptări după Shakespeare; *Între cer și pământ/ Tengoku to djigoku* (1963) se bazează pe un roman polițist al lui Ed McBain. Filmele lui Kurosawa au narațiuni puternice și multă acțiune, și regizorul a recunoscut influența pe care John Ford, Abel Gance, Frank Capra, William Wyler și Howard Hawks au avut-o asupra lui.

Criticii care căutau o viziune auctorială asupra lumii în opera lui au descoperit un umanism eroic în concordanță cu valorile occidentale. Majoritatea filmelor sale se concentrează asupra unor oameni care își domină pornirile egoiste și muncesc pentru binele celorlalți. Această viziune morală se manifestă în filme precum *Îngerul beat/ Yoidore tenshi* (1948), *Câinele pierdut* și *A trăi*. Este centrală în *Cei șapte samurai*, în care o bandă de spadasini fără stăpân se sacrifică pentru a apăra un sat de bandiți. De multe ori, eroul lui Kurosawa este un tânăr arogant care trebuie să învețe disciplina și sacrificiul de sine de la un instructor mai bătrân și mai înțelept. Această temă este viu ilustrată în *Barbă roșie/ Akahige* (1965), unde un doctor aspru, dar devotat îl învață pe rezidentul său să se dedice pacienților săraci.

Dar după *Barbă roșie*, filmele lui Kurosawa alunecă înspre pesimism. *Dodeskaden* (1970), realizat după tentativa lui de sinucidere, prezintă lumea ca o mahala sumbră din care nu există scăpare. *Kagemusha – umbra războinicului/ Kagemusha* și *Haos* descriu o ordine socială sfâșiată de lupte deșarte pentru putere. Și totuși, *Vânătorul din taiga/ Dersu Uzala* (1975) reafirmă posibilitatea prieteniei și devotamentului față de ceilalți, în timp ce *Încă nu/ Madadajo* (1993) este un emoționant rămas-bun adresat idealurilor umaniste ale unui profesor.

Kurosawa a introdus în toate operele sale abordarea pluralistă a tehnicilor cinematografice specifică

19.16. Cele „trei stiluri" din *Rashomon*: scenele din prezent din templu, în timpul furtunii, se bazează pe cadre înghesuite, cu unghi larg de cuprindere și profunzime mare de câmp.



19.17. Scenele de proces în curtea dogoritoare și prăfuită a tribunalului sunt redate prin compoziții frontale. Martorii se adresează camerei ca și cum judecătorii ar fi spectatorii.

19.18. Flashbackurile senzuale din pădure utilizează cadrele strânse pentru a scoate în evidență petele de soare și labirintul vegetației.

Scanned with OKEN Scanner

cineaștilor japonezi. Primul lui film, *Sugata Sanshiro* (1943), dă dovadă de o imensă îndrăzneală la nivelul montajului, încadraturilor și utilizării ralantiului (vezi *Ozu, Mizoguchi și Kurosawa în timpul Războiului*, din Capitolul 11). La scurt timp după încheierea războiului, poate datorită expunerii la o varietate de filme americane, Kurosawa a adoptat o estetică wellesiană, cu profunzime de câmp mare (**fig. 19.19**). Mai târziu, a explorat modurile în care teleobiectivele pot crea compoziții cvasiabstracte în formatul lat al ecranului. (**fig. 19.20**).

A experimentat și cu modurile de reprezentare a violenței. În *Cei șapte samurai*, secvențele de luptă au fost filmate cu mai multe camere. Operatorii au folosit teleobiective cu focală foarte lungă și au panoramat în urmărirea acțiunii, ca și cum ar fi acoperit un eveniment sportiv. Kurosawa a aplicat apoi dialogurilor tehnica filmării cu mai multe camere. Cineastul a reactivat această tehnică foarte răspândită în perioada timpurie a filmului sonor (vezi *Tehnologia sonoră timpurie și stilul clasic*, din Capitolul 9) pentru că le permitea actorilor să interpreteze o scenă întreagă fără întreruperi și să uite de prezența camerei. Iar popularitatea ei nu a făcut decât să crească de când Kurosawa a început s-o folosească.

Pe parcursul întregii cariere, Kurosawa s-a remarcat prin montajul său extrem de energic. În *Sugata Sanshiro*, taie cu îndrăzneală la un plan un detaliu fără să schimbe unghiul, obținând un efect brusc de mărire (**fig. 19.21–19.23**). Însă când folosește strategia camerelor multiple și a teleobiectivelor, are o predilecție pentru schimbările derutante de unghi. Aceste tehnici de montaj pot dinamiza confruntări încordate sau violente.

Stilul lui Kurosawa are și o latură mai statică. Filmele din anii 1940 conțin cadre extrem de lungi, iar în opera lui ulterioară folosește deseori compoziții rigide, precum în spectaculosul început din *Kagemusha*, care se fixează minute în șir asupra a trei bărbați identici (**fig. color 19.3**). Această înclinație spre compoziții abstracte se manifestă în mod explicit la nivelul decorurilor și costumelor. La începutul carierei, Kurosawa descria diverse medii într-un mod extrem de naturalist; din niciun film nu lipseau măcar o scenă sub o aversă de ploaie și una sub un vânt puternic. Dar această tendință a lăsat treptat locul unei mizanscene mai stilizate. După *Dodeskaden*, orchestrarea culorilor din imagine a devenit principala preocupare a lui Kurosawa. Având o formare de pictor, acorda o atenție

19.19. Birocratul Watanabe își așteaptă moartea în *A trăi*.

19.20. În *Barbă roșie*, tânărul rezident și un bucătar (ambii în primul plan al imaginii) privesc cum o fată cu probleme psihice încearcă să se împrietenească cu un băiețel, printre șiruri de plăpumi puse la uscat. Teleobiectivul aplatizează spațiul și creează un model abstract format din fante și ondulații.

19.21–19.23. Tăieturile în ax apropie în mod brusc un personaj în *Sanshiro Sugata*.

Scanned with OKEN Scanner

deosebită costumelor vibrante și decorurilor minimaliste, dar percutante. În *Kaghemusha* și în *Haos*, compozițiile precise din operele timpurii sunt înlocuite de ceremonii somptuoase captate de camere mereu în mișcare.

Măiestria tehnică a lui Kurosawa și abordarea lui cinetică a unor scene de acțiune spectaculoase i-au câștigat respectul generației tinere de cineaști americani, supranumiți „Movie Brats" ai industriei hollywoodiene. George Lucas și Francis Ford Coppola au contribuit la finanțarea filmului *Kagemusha*; Martin Scorsese l-a interpretat pe Vincent van Gogh în *Vise/Yume* (1990). Într-o manieră mai generală, preocuparea lui pentru valori umane ușor de înțeles pentru spectatorii din întreaga lume i-a asigurat renumele timp de decenii.

FEDERICO FELLINI (1920–1993)

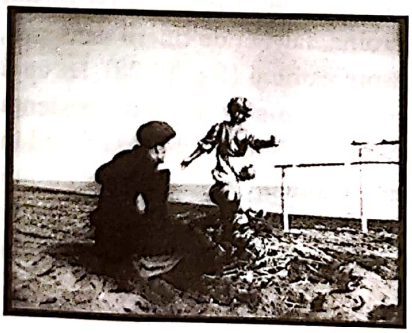
În 1957, după primele cinci lungmetraje ale lui Fellini, André Bazin era deja capabil să identifice o țesătură de imagini recurente. El a atras atenția asupra faptului că statuia de înger din *I Vitelloni* (1953, **fig. 19.24**) reapare sub chipul funambulului angelic din *La Strada* (1954, **fig. 19.25**). În alte filme, aripile îngerului sunt asociate cu grămezile de vreascuri pe care oamenii le cară în spate. Concluzia lui Bazin – „Simbolismul lui Fellini este infinit"* – este confirmată cu vârf și îndesat de întreaga carieră a cineastului. Filmele sale revin în mod compulsiv la temele circului, music hall-ului, drumului dezolant, piețelor pustii în miez de noapte și plajei. *La Strada* începe pe malul mării și se termină tot acolo, cu Zampano, care a abandonat-o pe Gelsomina unei morți iminente, plângând în hohote, singur. În *La dolce vita* (1960), Marcello se află în aproape aceeași postură atunci când răsare soarele deasupra mării, iar el nu-i poate răspunde fetiței care-l cheamă.

De asemenea, există și personaje recurente, precum sfântul slab de minte, bărbatul narcisist, figura maternă binefăcătoare, târfa voluptuoasă. Invariabil, au loc parade, petreceri, spectacole – toate fiind de obicei urmate de răsărituri mohorâte și de iluzii frânte. Și totuși, există și momente stranii, privilegiate, care transmit o fărâmă de mister (**fig. 19.26, 19.27**). Într-o replică amintind de Renoir, Fellini admite: „Se pare că am făcut mereu același film".**

Abilitatea lui Fellini de a crea un univers personal prin film a fost un element central al faimei de care s-a bucurat în anii 1950 și 1960. *I Vitelloni* l-a adus în atenția publicului internațional și *La Strada* a fost un mare succes, câștigând premiul Oscar în 1956. *La dolce vita* a câștigat Marele Premiu la Festivalul de Film de la Cannes și descrierea existențelor orgiastice ale bogătașilor leneși pe care o realizează a șocat și a fascinat spectatorii din întreaga lume. A devenit unul dintre cele mai profitabile filme italiene exportate vreodată. Cu *8 ½* (1963), altă producție de Oscar, Fellini a creat

* André Bazin, *What Is Cinema? II*, traducerea Hugh Gray (Berkeley, CA: University of California Press, 1971), p. 89.

** Fellini, *Comments on Film*, p. 77.



19.24. *stânga* Sfântul slab de minte se închină statuii furate în *I Vitelloni*.

19.25. *dreapta* *La Strada*: Gelsomina și îngerul acrobat.

19.26. *stânga* *La Strada*: Gelsomina imită un copac.

19.27. *dreapta* Niște adolescenți se zbenguiesc prin pădure, încercând s-o consoleze pe protagonista filmului *Nopțile Cabiriei* (1956)

Scanned with OKEN Scanner

poate filmul modernist cel mai însuflețit al perioadei, un studiu reflexiv al unui cineast incapabil să realizeze filmul pe care îl plănuise. După *Julieta și spiritele/ Giulietta degli spiriti* (1965), o replică la *8 ½*, narată dintr-o perspectivă feminină, Fellini a adaptat *Satiriconul* lui Petroniu (1969). Această poveste episodică a inaugurat noul stil al lui Fellini: cel al unui spectacol forfotitor și grotesc amintind de *comedia dell'arte*, de unde lipsește adesea narațiunea liniară. Cineastul a lucrat într-un ritm susținut în anii 1970 și 1980, iscând mereu noi controverse. Alături de Bergman, a devenit cel mai urmărit și cel mai minuțios analizat cineast european.

Filmele sale sunt explicit autobiografice. Amintirile de școlar ale lui Fellini hrănesc scenele de flashback din *8 ½*; adolescența lui la Rimini este sursa de inspirație a lui *I Vitelloni*, povestea unui grup de tineri pierde-vară, și a lui *Amarcord* (1974), un tablou liric al unui orășel. Fascinația lui din copilărie pentru Charles Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel, Oliver Hardy și frații Marx se face simțită de repetate ori, mai ales în comedia pantomimică din interpretările Giuliettei Masina. Și totuși, precum Guido, protagonistul din *8 ½*, Fellini susținea că nu știe unde se termină memoria și începe imaginația. El nu ne oferă o autobiografie exactă, ci o mitologie personală: o viață întrepătrunsă cu fantezia.

Până la *La dolce vita*, filmele sale erau adânc înrădăcinate în viața reală – o viață care conținea însă și zone de mister. Cu *8 ½* și *Julieta și spiritele*, s-a deschis tărâmul visului și halucinației. Într-un sens fundamental, Fellini însuși – sau mai curând proiecția lui imaginară – a devenit protagonistul fiecărui film al acestuia. *Satiricon/ Satyricon* este o serie de fragmente unificate de o viziune fantasmagorică. A montat spectacole extravagante – *Clovnii/ I clowns* (1970), *Roma* (1972), *Casanova/ Il Casanova di Federico Fellini* (1976), *Cetatea femeilor/ La città delle donne* (1980), *Și corabia înaintează/ E la nave va* (1983) –, fiecare promițând mereu că va revela tot mai multe dintre obsesiile, fricile și aspirațiile regizorului. Pentru unii critici, filmele lui au devenit exerciții din ce în ce mai narcisiste; pentru alții, ele vehiculau întotdeauna o singură temă, aceea că doar prin intermediul imaginației creative pot oamenii să-și găsească libertatea și fericirea.

Există și o dimensiune mai puțin personală a operei lui Fellini. Mai multe dintre filmele sale făcute după finalul anilor 1950 au îmbinat autobiografia și fantezia cu examinarea istoriei sociale. *La dolce vita* juxtapune Roma antică, Roma creștină și Roma modernă și condamnă decadența vieții contemporane. *Satiricon* face aceeași analogie, comparându-și personajele sterile sufletește cu hipioții. Pentru Fellini, *Amarcord* nu este doar o privire placidă aruncată înapoi asupra copilăriei sale, ci și o tentativă de a arăta cum regimul lui Benito Mussolini a răspuns nevoilor imature ale italienilor. Sexualitatea obsesivă și mecanică din *Casanova* ni-l zugrăvește pe protagonist ca pe un posibil proto-fascist. Precum Bergman, Kurosawa și Ray, Fellini formulează o critică socială în numele sensibilității artistice și valorilor umane. Această atitudine se manifestă în mod explicit în *Ginger și Fred/ Ginger e Fred* (1986), care atacă superficialitatea televiziunii și celebrează spectacolul mai intim oferit de o pereche de dansatori din anii 1930 (interpretată de cuplul emblematic al lui Fellini, Giulietta Masina și Marcello Mastroianni).

Imaginile lui Fellini se caracterizează printr-o mizanscenă complexă; cineastul s-a dovedit și un specialist al scenelor cu numeroși figuranți, al costumelor și decorurilor flamboaiante (**fig. color 19.4**). A continuat de bunăvoie tradiția italiană a postsincronului, preferând să controleze totalitatea dialogului și efectelor de sunet în etapa de post-producție. Scena felliniană prin excelență – o vastă procesiune desfășurându-se pe muzica ritmată a lui Nino Rota – nu permite înregistrarea directă a sunetului, favorizată de Bresson.

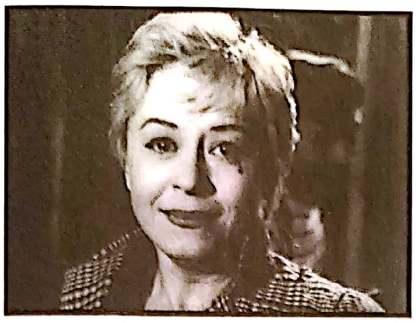
Ca mulți dintre autorii care au devenit cunoscuți în anii 1950, Fellini a abandonat progresiv demersul de a imersa publicul în poveste și s-a concentrat în schimb asupra actului de a spune acea poveste. La finalul *Nopților Cabiriei*, eroina, salvată de tinerii dansatori, zâmbește timid înspre cameră (**fig. 19.28**), iar apoi privește în lături, ca și cum s-ar îndoi de existența noastră. Iar în *Amarcord*, Fellini structurează filmul în jurul unor personaje care conversează liber cu noi (**fig. 19.29**). „Mi se pare că am inventat aproape totul: copilăria, diverse personaje, nostalgii, vise, amintiri, din plăcerea de a le putea povesti."*

MICHELANGELO ANTONIONI (1912–2007)

Antonioni a atins statutul de celebritate puțin mai târziu decât Fellini; filmele lui, pesimiste și cerebrale, se aflau într-un contrast net cu extravaganțele debordând

* Citat în Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New York: Ungar, 1983), p. 230.

Scanned with OKEN Scanner



19.28. *stânga* Cabiria aruncă o privire plină de speranță către spectator.

19.29. *dreapta* Unul dintre numeroșii naratori din *Amarcord*.

de viață ale lui Fellini. Cu toate acestea, pe parcursul anilor 1960, a contribuit și el la definirea „modernismului înalt" în cinematografia europeană.

Antonioni s-a format în cadrul mișcării neorealiste italiene, realizând mai multe scurtmetraje și cinci lungmetraje, mergând de la *Cronica unei iubiri/ Cronaca di un amore* (1950) la *Strigătul/ Il Grido* (1957). Filmul lui cel mai cunoscut a fost *Aventura/ L'avventura* (1960); deși acesta a fost huiduit la Festivalul de Film de la Cannes, a devenit un succes internațional. După *Aventura* au urmat *Noaptea/ La notte* (1961), *Eclipsa/ L'Eclisse* (1962) și *Deșertul roșu/ Il deserto rosso* (1964), întreaga tetralogie constituind o explorare a vieții contemporane. Aflându-se, la mijlocul anilor 1960, aproape de vârful clasamentului celor mai importanți regizori ai lumii, Antonioni a acceptat un contract cu MGM pentru a realiza trei filme în limba engleză. Primul, *Blow-up* (1966), a justificat pe de-a-ntregul încrederea Hollywoodului în el, obținând laude și profituri în întreaga lume. Dar *Zabriskie Point* (1969), perspectiva lui Antonioni asupra activismului studențesc, a fost un dezastru financiar. După *Profesiune: reporter/ Professione: reporter* (1975), Antonioni s-a întors în Italia, punând capăt mai multor ani de tăcere cu *Misterul din Oberwald/ Il misterio di Oberwald* (1981), *Identificarea unei femei/ Identificazione di una donna* (1982) și *Dincolo de nori/ Par-delà les nuages* (1995, coregizat cu Wim Wenders). Ultimul său proiect a fost un episod din filmul *Eros* (2004).

Importanța istorică a lui Antonioni rezidă mai ales în filmele de la începutul și mijlocul carierei sale. În timpul primei decade, a contribuit la orientarea neorealismului către analiza psihologică subtilă și către un stil riguros, anti-melodramatic. Filmele lui zugrăvesc anomia aflată în inima avântului economic european, o stare de spirit care apare și în ficțiunea italiană postbelică. Portretele timpurii pe care le realizează Antonioni membrilor clasei superioare ar putea fi văzute ca prelungind critica socială inerentă ideii de neorealism. Dar Antonioni ne prezintă oameni apatici și dezorientați care provin și din sânul clasei muncitoare. Vagabondul leneș și inarticulat din *Strigătul* este departe de eroul greu încercat din *Hoții de biciclete*, care are măcar sprijinul soției și fiului.

Odată cu filmele sale de la începutul anilor 1960, ceea ce Andrew Sarris numește „Antoniennui" se adâncește. *Aventura* își propune să arunce o privire panoramică asupra alienării claselor superioare față de lumea pe care ele însele au creat-o (**fig. 19.30**). Vacanțele, petrecerile și preocupările artistice sunt tentative vane de a ascunde lipsa de scop și de viață emoțională a personajelor. Sexualitatea este redusă la seducția fără consecințe, și inițiativa, la goana după profit. Tehnologia și-a dezvoltat o viață proprie; un ventilator electric sau un robot de jucărie are o prezență mai vie decât oamenii care îl folosesc. („Lucrurile, obiectele și materialele sunt cele care au densitate în ziua de azi"*). Un clișeu al discursului critic despre Antonioni – „absența comunicării" – își capătă întreaga semnificație în cadrul mai amplu al criticii pe care o formulează la adresa degradării tuturor relațiilor personale în lumea contemporană.

Aceste preocupări tematice sunt comunicate prin intermediul unor forme narative și recurențe stilistice inovatoare. *Aventura* a fost un prim pas către o narațiune modernistă cutezătoare. Niște turiști bogați ajung pe o insulă mediteraneeană, și Anna se desparte de grup. Prietenii ei nu o mai găsesc. Iubitul ei, Sandro, și cea mai bună prietenă, Claudia, se întorc pe continent și continuă căutarea. Treptat, devin atrași unul de celălalt și o uită pe Anna. Ceea ce începuse ca o intrigă polițistă devine o poveste ambiguă de dragoste, bântuită de vinovăție și incertitudine.

Alte filme urmează trasee narative diferite. *Noaptea* acoperă o perioadă de 24 de ore, schițând modurile în care întâlnirile întâmplătoare ale unui cuplu vorbesc

* Citat în Andrew Sarris (coord.), *Interviews with Film Directors* (Indianapolis, IN: Bobbs-Merrill, 1967), p. 9.

Scanned with OKEN Scanner

despre căsătoria lor pe cale de a se nărui. *Deșertul roșu* prezintă un peisaj industrial impregnat de ambiguitate, în care schema spălăcită de culoare poate fi atribuită fie psihicului tulburat al eroinei, Giuliana, fie viziunii lui Antonioni asupra falimentului lumii moderne. Toate filmele au un ritm lent, cu mulți timpi morți între evenimente. Secvențele încep puțin înaintea acțiunii propriu-zise și se prelungesc după ce aceasta s-a încheiat. Și toate cele patru filme au „finaluri deschise" – poate cea mai notabilă fiind seria de spații urbane pustii din *Eclipsa*, unde cei doi amanți s-ar mai putea întâlni.

Încă de la începutul carierei, Antonioni și-a demonstrat măiestria în utilizarea profunzimii de câmp (**fig. 19.31**) și cadrului larg cu mișcare de cameră. Opera lui timpurie a explorat posibilitatea ascunderii reacțiilor personajelor de privirea spectatorului, deseori cu ajutorul decorului (**fig. 19.32**). *Aventura* dezvoltă în mod sistematic această strategie (**fig. 19.33**). Ultima imagine a filmului este un plan general al cuplului, apăsat parcă de clădirea de lângă, privind în depărtare spre Muntele Etna, cu spatele la privitor (**fig. 19.34**). Acesta nu are cum să simtă empatie pentru niște personaje care îi sunt prezentate cu atât de multă rezervă.

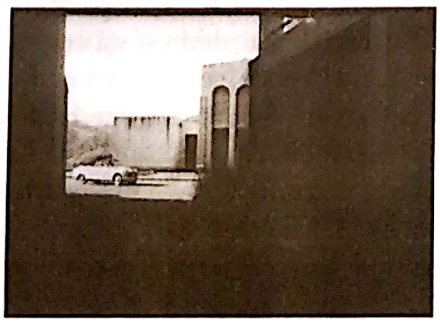
O distanțare similară rezultă din compozițiile din ce în ce mai abstracte ale lui Antonioni. Cineastul reduce ființele omenești la mase și texturi, la figuri în dreptul unui fundal (**fig. 19.35**). Cu *Deșertul roșu*, primul lui film color, Antonioni a împins abstractizarea și mai departe. A pictat fructele în gri (**fig. color 19.5**); obiectele au devenit pete sau împroșcături de culoare. În anumite secvențe, spațiul este aplatizat cu ajutorul teleobiectivului; în altele, devine cubist, blocuri și fâșii de culoare fracturând compoziția cadrului (**fig. color 19.6**).

În *Blow-up*, efectele de distanțare ale filmelor precedente conlucrează cu reflexivitatea explicită. Thomas fotografiază întâmplător un cuplu în parc; a înregistrat oare și o crimă? Cu cât mărește mai mult imaginile, cu atât ele devin mai granulate și mai abstracte. În cadrul unei intrigi polițiste, filmul examinează natura iluzionistă a fotografiei și sugerează că abilitatea ei de a transmite adevărul nealterat este limitată. Precum *8 ½* și *Persona*, *Blow-up* a devenit un exemplu central al chestionărilor formulate de cinematografia modernă cu privire la propriul mediu.

Dramatizarea austeră a existenței unor personaje superficiale sau cataleptice a iscat un val de simpatie într-o epocă ce a adoptat și existențialismul. Poate mai mult decât oricare alt regizor, Antonioni i-a încurajat pe cineaști să exploreze narațiunea eliptică, cu final deschis. Juan Antonio Bardem, Miklós Jancsó și Theo Angelopoulos au învățat multe din stilul lui distinctiv. *Conversația/ The Conversation* (1974) lui Francis Ford Coppola și *O moarte suspectă/ Blow-out* (1981) al lui Brian De Palma se inspiră direct din *Blow-up*. Criticii au început să asocieze măiestria filmică cu tăcerile și lacunele lumii lui Antonioni, și mulți privitori și-au văzut propriile vieți transpuse pe ecran.

ROBERT BRESSON (1907–1999)

Reputația lui Bresson se bazează pe o operă relativ restrânsă. După primele lui două filme importante, *Îngerii păcatului/ Les anges du péché* (1943) și *Doamnele din Bois de Boulogne/ Les dames du Bois de Boulogne* (1945) (vezi *Filmele din perioada Ocupației*, din Capitolul 13), nu a mai făcut decât unsprezece filme în următorii patruzeci de ani, cele mai notabile fiind *Jurnalul unui preot de țară/ Journal d'un curé de campagne* (1951), *Un condamnat la moarte a evadat/ Un condamné à mort s'est échappé* (1956), *Hoțul de buzunare/ Pickpocket* (1959), *La întâmplare, Baltazar!/ Au hasard, Balthazar* (1966), *Mouchette* (1967), *Cele patru nopți ale unui visător/ Quatre nuits d'un rêveur* (1971), *Lancelot*



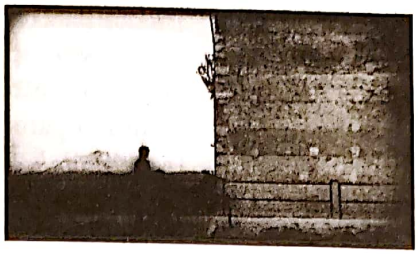
19.30. Orașul modern devine un labirint care-i domină pe oameni. (*Aventura*)

19.31. Amintirea liftului fatal bântuie cuplul din *Povestea unei iubiri*.

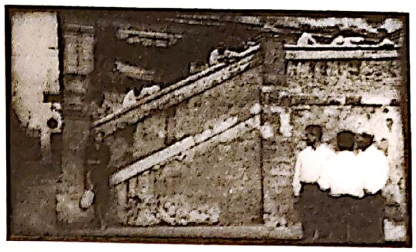
19.32. Zilierul își confruntă soția în *Strigătul*.

Scanned with OKEN Scanner

19.33. *Aventura* prezintă deseori personaje stând cu spatele, ceea ce îngreunează interpretarea stării lor emoționale.



19.34. *Aventura*: finalul.



19.35. *Aventura*: două linii de forță diagonale împart cadrul și o izolează pe Claudia.

du Lac (1974) și *Banii/ L'argent* (1983). Și totuși, începând cu anii 1950, Bresson a fost unul dintre cei mai respectați regizori din lume. Promovate de criticii de la *Cahiers*, lăudate de Sarris și de grupul din jurul revistei *Movie*, filmele sale riguroase și exigente dau dovadă de o mare coerență internă și de o viziune asupra lumii puternic individualizată.

Faptul că Bresson pornea adesea de la texte literare i-a conferit o anumită doză de credibilitate în epoca de aur a Tradiției Calității. Cu toate acestea, produsele finite nu sunt foarte marcate de sursa lor literară. Opera lui ilustrează perfect estetica *camerei-stilou* elaborată de Astruc: Bresson folosea textele literare ca pe niște pretexte, mijloacele lui de expresie fiind exclusiv filmice. Îi plăcea să sublinieze opoziția dintre ceea ce el numea „cinematografie" – „scrierea prin mijloace cinematografice" – și „cinema", adică filmele obișnuite, care nu erau decât teatru filmat*.

Bresson s-a concentrat asupra unor personaje sensibile, chinuindu-se să supraviețuiască într-o lume ostilă. Cele două filme din anii 1940 țes intrigi răzbunătoare în jurul unor victime inocente. *Jurnalul unui preot de țară* a marcat a doua fază a carierei lui, care a durat până într-a doua jumătate a anilor 1960. Filmele din acea perioadă se caracterizează prin imagini austere și un joc actoricesc reținut. În majoritatea acestor opere, izbăvirea de suferință are loc într-o măsură mai mică sau mai mare. Preotul de țară moare afirmând că „Totul este har"; în *Un condamnat la moarte a evadat*, Fontaine scapă din lagărul de concentrare nazist încrezându-se în colegul lui de celulă; după o viață dedată viciului, protagonistul din *Hoțul de buzunare* învață să accepte dragostea unei femei. Interesul lui Bresson pentru subiectele spirituale a găsit ecou într-o perioadă de revitalizare a catolicismului în Franța postbelică.

În timpul acestei faze, s-a impus pe plan internațional ca cel mai mare regizor de inspirație religioasă al epocii postbelice.

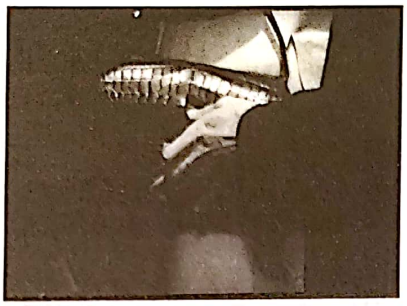
După mijlocul anilor 1960, filmele sale au devenit mult mai pesimiste. Privitorii care îl etichetaseră pe Bresson drept un cineast „catolic" au fost uimiți de reorientarea lui către problemele seculare, chiar sexuale, ale tineretului modern. Protagoniștii lui ajungeau acum pe culmile disperării și uneori își luau chiar viața. În *Balthazar*, Marie moare după ce un grup de tineri delincvenți o dezbracă cu forța și o bat. Mouchette și protagoniștii din *Sfioasa/ Une femme douce* (1969) și *Diavolul, probabil/ Le diable probablement* (1977) se sinucid. În *Banii*, o acuzație nedreaptă îl trimite pe un tânăr la închisoare și îl împinge către o crimă irațională. Valorile creștine nu mai oferă nicio consolare. Căutarea Graalului în *Lancelot du Lac* eșuează; cavaleria este redusă la un morman de zale însângerate.

Oricât de sumbre ar fi, filmele lui Bresson radiază mister. E greu să-i înțelegi personajele, întrucât sunt privite din afară. Interpreții lui – pe care Bresson îi numea „modele" – sunt adesea neprofesioniști. Aceștia sunt nefiresc de nemișcați și tăcuți, rupând din când în când tăcerea printr-un cuvânt abrupt sau un gest scurt. Într-un astfel de cinema, o ridicare bruscă a ochilor devine un eveniment semnificativ; iar un schimb de priviri este un vârf de tensiune. Deseori, modelele sunt filmate din spate sau în planuri apropiate care le fragmentează corpurile (**fig. 19.36**). Mai mult, montajul accidentat al lui Bresson, scenele scurte, mișcările bruște de apropiere sau recul ale camerei și coloana sonoră laconică solicită toată atenția privitorului. Răsplata constă în echilibrul subtil între pătrunderea experiențelor personajelor și senzația că stările lor interioare rămân evazive și misterioase.

După *Jurnalul unui preot de țară*, Bresson a început să evite planurile largi. În mod obișnuit, crea spațiul unei scene arătând mici porțiuni din acesta și

* A se vedea Robert Bresson, *Notes on Cinematography*, traducerea Jonathan Griffin (New York: Urizen, 1977).

Scanned with OKEN Scanner



19.36. *Hoțul de buzunare*: brațul lui Michel pare să fie detașat de trup pe când se mișcă în voie după poșete și buzunare.

conectând cadrele cu ajutorul direcției de privire a personajelor (**fig. 19.37, 19.38**). Alteori, mișcările foarte precise ale aparatului de filmat doar sugerează acțiunea, concentrându-se pe detalii. Într-o secvență din *Mouchette*, spre exemplu, Bresson nu arată chipuri umane, ceea ce permite concentrarea atenției asupra mersului târșâit și a hainelor ponosite ale protagonistei (**fig. 19.39–19.42**).

De asemenea, Bresson nu are nevoie de un plan ansamblu al școlii lui Mouchette, pentru că reușește să evoce decorul cu ajutorul sunetelor clopoțelului și larmei elevilor. „Înlocuiesc imaginea printr-un sunet de fiecare dată când am această posibilitate."* În contextul unei tăceri apăsătoare, fiecare obiect din filmele lui Bresson capătă o identitate sonoră distinctă: scârțâitul cadrului patului în celula lui Fontaine, zdrăngănitul armurii în *Lancelot du Lac*, nechezatul răgușit al măgarului Balthazar. Sunetul din afara cadrului va seta un spațiu sau va introduce un motiv care trimite către alte secvențe. Intensa concentrare a lui Bresson asupra detaliilor fizice și a sunetelor izolate devine o formă de analiză psihologică. Misterul și ambiguitatea stilului lui Bresson s-au dovedit adecvate pentru poveștile sale despre indivizi solitari care se zbat să supraviețuiască unei încercări spirituale sau fizice.

Aceste gesturi, texturi și detalii enigmatice ne sunt prezentate sub o formă foarte senzuală. S-ar putea ca imaginile lui Bresson să fie sobre, dar nu sunt niciodată anoste. În *Îngerii păcatului*, hainele călugărițelor creează o geometrie angulară și o gamă întinsă de tonalități. Filmele sale color obțin efecte puternice

* În „The Question", *Cahiers du Cinéma in English*, nr. 8 (februarie 1967), p. 8.

19.37, 19.38. Traiectoriile oblice ale privirilor personajelor în *Cele patru nopți ale unui visător*. „A concepe un film înseamnă a conecta persoane și obiecte prin intermediul privirii."

19.39–19.42. Cadre strânse în *Mouchette*.
19.39. Majoritatea regizorilor ne-ar fi arătat-o pe Mouchette mergând la școală în felul următor: ar fi stabilit decorul cu ajutorul unui plan ansamblu și apoi ar fi tăiat la un cadru care s-o arate mergând pe stradă și alăturându-se colegilor ei. Bresson, în schimb, începe cu un plonjeu către picioarele copiilor...
19.40. ... o lasă pe Mouchette să intre în cadru, cu spatele la noi...
19.41. ... o urmărește printr-o mișcare scurtă de cameră...
19.42. ... apoi ne-o arată oprindu-se în fața gardului școlii. Efectul este extragerea pentru un scurt moment a personajelor din decor, suspendându-ne capacitatea de a le plasa în spațiu, dar lăsându-ne în schimb libertatea de a ne concentra asupra comportamentului lor fizic.

Scanned with OKEN Scanner

prin mijloace minime: armura unui cavaler iese ușor în evidență datorită strălucirii sale, un coș de scrisori în biroul unei închisori este de un albastru intens (**fig. color 19.7, 19.8**).

Bresson a evoluat înspre o narațiune abreviată și eliptică. Începând cu *Hoțul de buzunare* și mai ales în *La întâmplare, Baltazar!*, o porțiune atât de mare a evenimentelor este lăsată la discreția imaginației spectatorilor, încât intriga devine aproape opacă. („Nu explic niciodată nimic, așa cum se obișnuiește în teatru.“*) Structura filmelor lui Bresson este conferită de repetițiile aproape ceremoniale, cu foarte lejere variațiuni – rutine cotidiene, confruntări reluate iar și iar, întoarceri în aceleași locuri. Spre deosebire de personaje, spectatorul suspectează că aceste acțiuni aparent întâmplătoare sunt parte dintr-un amplu ciclu de evenimente guvernat de Dumnezeu, de destin sau de vreo altă forță superioară.

Bresson nu s-a bucurat niciodată de succesul comercial al lui Antonioni, Bergman sau Fellini. Și totuși, a influențat cineaști foarte diferiți, de la Jean-Marie Straub (care a detectat implicațiile politice ale imaginilor ascetice și sunetului direct) la Paul Schrader (al cărui *American Gigolo* este o reinterpretare a *Hoțului de buzunare*). Cu toate că Bresson nu a apucat niciodată să-și realizeze proiectul mult visat al unei adaptări cinematografice a cărții biblice a Genezei, el rămâne unul dintre cei mai distinctivi autori ai epocii postbelice.

JACQUES TATI (1908–1982)

Cu o fervoare auteuristă autentică, Truffaut a declarat odată că „un film de Bresson sau Tati este necesarmente o operă genială *a priori*, pur și simplu pentru că o autoritate singulară și absolută a fost imprimată de la primul cadru până la cuvântul «Sfârșit»“**. Asemănările dintre cei doi regizori sunt grăitoare. Amândoi au debutat în cinema în anii 1930, au făcut filme în timpul războiului și au devenit cunoscuți la începutul anilor 1950. Amândoi au lucrat ani întregi la fiecare film: rata de productivitate a lui Tati, cu doar șase filme între 1949 și 1973, a fost chiar mai scăzută decât cea a lui Bresson. Ambii regizori au experimentat cu narațiuni fragmentare, eliptice și au utilizat sunetul în moduri inedite.

Dar spre deosebire de Bresson, Tati a făcut filme foarte populare. Întrucât era atât actor, cât și regizor, a devenit o celebritate de renume internațional. La capitolul direcționării tendințelor moderniste către tradiția accesibilă a cinemaului comercial, Tati semăna cu Buñuel. La un anumit nivel, filmele lui Tati sunt comentarii satirice la adresa ritualurilor vieții moderne – vacanțele, munca, viața casnică sau călătoriile. Declarându-se anarhist, cineastul credea în libertate, excentricitate și spirit ludic. Filmele lui nu au narațiuni bine închegate: evenimentele se înlănțuie spontan și miza nu e niciodată prea ridicată. Ele acumulează întâmplări minore, neînsemnate chiar – asemănătoare microacțiunilor din neorealismul italian (vezi *Umberto D: Menajera se trezește*, din Capitolul 16), dar tratate ca niște gaguri.

Zi de sărbătoare/ Jour de Fête (1949) a stabilit tiparul pentru aproape tot restul operei lui Tati. O mică trupă de circari ajunge într-un sat, locuitorii se bucură de o zi liberă, iar în dimineața următoare trupa pleacă. În mijlocul sărbătorii, poștașul local, François, jucat de Tati, se încăpățânează să-și livreze scrisorile și hotărăște să adopte metode americane de creștere a eficacității. Spațiul și timpul circumscrise, contrastul dintre rutina cotidiană și izbucnirile de irepresibilă veselie, personajul dezorientat care perturbă viețile tuturor și convingerea că numai copiii și excentricii știu cu adevărat să se distreze – toate aceste elemente vor apărea iar și iar în opera ulterioară a lui Tati. Narațiunea laxă, alcătuită din gaguri elaborate și motive recurente, lipsită de o înlănțuire solidă de tip cauză-efect, avea să devină un semn distinctiv al stilului lui Tati.

Zi de sărbătoare a inaugurat și alte caracteristici stilistice ale lui Tati. Umorul nu este transmis verbal (se vorbește foarte puțin și, atunci când se întâmplă, mai curând se bolborosește sau se mormăie), ci vizual și auditiv. Înalt și rigid ca un par, capabil de gesturi teribil de mecanice, Tati a fost unul dintre cei mai mari clovni ai cinematografului. Precum Keaton, a fost și un cineast extrem de inovativ, bazându-se pe planuri largi, în care elementele sunt răsfirate în spațiu sau în profunzimea imaginii. Schimbările la nivelul sursei sau volumului sunetelor ne mută atenția de la un aspect al cadrului la altul (**fig. 19.43–19.45**).

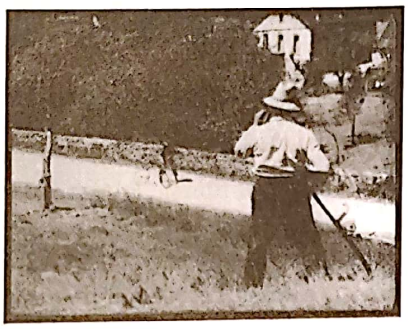
Un succes și mai mare l-a avut *Vacanța domnului Hulot/ Les Vacances de M. Hulot* (1953). Decorul este o stațiune de la malul mării frecventată de clasa urbană de mijloc; acțiunea se întinde pe durata unui sejur tipic de o săptămână. Forța disruptivă este chiar *Monsieur*

---

* *Ibid* Andrew Sarris, p. 26.

** François Truffaut, *The Films of My Life*, traducerea Leonard Mayhew (New York: Simon and Schuster, 1975), p. 235.

Scanned with OKEN Scanner



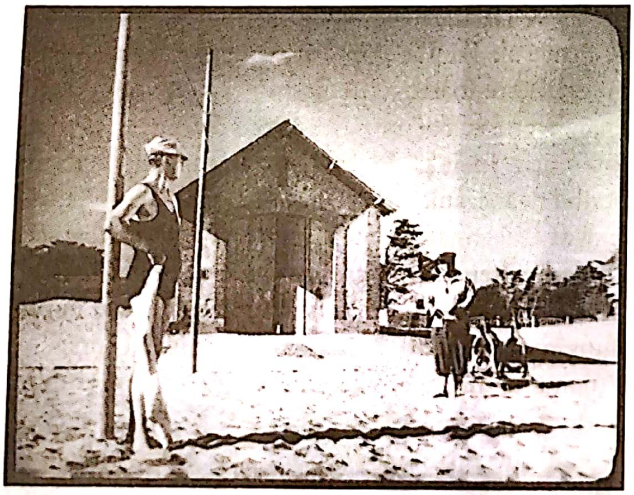
19.43–19.45. *Zi de sărbătoare*: camera se rotește în jurul fermierului pentru a-l ține pe François în planul doi al cadrului, în timp ce o albină îndărătnică îi sâcâie pe amândoi.

Hulot, care insistă să-și valorifice vacanța la maximum. El dă peste cap mesele zilnice, ieșirile organizate, meciurile de tenis și partidele liniștite de cărți. Jocul lui Tati a captivat publicul din întreaga lume; s-a spus despre el că ar fi revigorat tradiția pantomimei moștenite de la Chaplin și Keaton. Și, de data aceasta, sunetul ne ghidează privirea și caracterizează oamenii și obiectele, de la hârâitul mașinii lui Hulot la bufnitura muzicală a ușii restaurantului hotelului. Este remarcabil modul în care Tati a creat un film cu o structură solidă care nu se bazează decât foarte puțin pe narațiunea tradițională. Alternând gaguri vizuale eficiente cu timpi morți care-l invită pe spectator să aprecieze comicul vieții de zi cu zi, *Vacanța domnului Hulot* a deschis drumul experimentelor mai radicale din *Play Time* (**fig. 19.46**).

Întors la Paris, Hulot declanșează un atac extrem de nostim asupra muncii și distracției vieții moderne în *Unchiul meu/ Mon oncle* (1958). Ferestrele unei case moderniste par să-i spioneze pe trecători; conductele din plastic ale unei fabrici devin un șarpe uriaș. Din nou, planurile largi ale lui Tati ne arată indivizi aflați la mila mediului pe care l-au creat (**fig. 19.47**). Rezultatul este o versiune comică a tablourilor alienării urbane ale lui Antonioni.

Succesul internațional al *Unchiului meu*, care a câștigat premiul Oscar pentru cel mai bun film străin, l-a încurajat pe Tati să se apuce de proiectul lui cel mai ambițios. La periferiile Parisului, a construit macheta unui oraș, cu străzi asfaltate, apă, electricitate și trafic (**fig. 19.48**). A filmat pe peliculă de 70 de milimetri, cu sunet stereofonic la cinci benzi.

Produsul acestor eforturi, *Play Time* (1967), este unul dintre cele mai temerare filme ale erei postbelice. Conștient de faptul că spectatorii aveau să se uite după Hulot, Tati și-a minimizat prezența. Știind că spectatorii depind de planurile apropiate și de compozițiile centrate pentru a le ghida atenția, Tati și-a construit filmul numai din planuri largi și și-a împrăștiat gagurile în toate colțurile cadrului (**fig. 19.49**). Uneori, ca



19.46. Un non-gag în *Vacanța domnului Hulot*: pictorul îl bănuiește pe Hulot că i-ar fi dat drumul din greșeală bărcii sale pe mare; ambii se privesc clipe îndelungate, stânjeniți.

19.47. Două femei se salută de la distanță în *Unchiul meu*: aleea șerpuitoare le împiedică să meargă drept una către cealaltă. (Să remarcăm fântâna arteziană în formă de pește, care e pornită doar când vine cineva în vizită.)

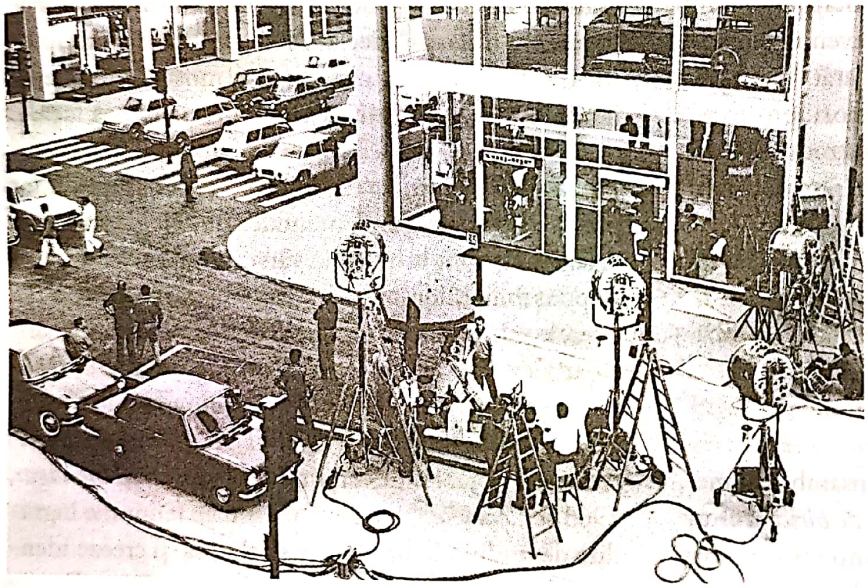
Scanned with OKEN Scanner

de pildă în lunga secvență a instalării haosului în restaurantul Royal Garden, a înghesuit mai multe gaguri în dreptunghiul ecranului, provocându-i pe spectatori să le observe pe toate (**fig. 19.50**). Satira lui Tati la adresa turismului și rutinei urbane ne îndeamnă să vedem toată viața ca pe o recreație.

Întrucât Tati a insistat inițial să proiecteze *Play Time* pe 70 mm, filmul a avut o distribuție restrânsă și s-a dovedit rapid un eșec de casă. Tati a dat faliment și cariera lui nu și-a revenit niciodată. Pentru tot restul vieții, a sperat să poată deschide o sală de cinema care să ruleze *Play Time* în fiecare zi, pentru totdeauna.

A mai făcut două filme. În *Trafic* (1971), Hulot ajută o tânără să livreze un vehicul recreativ la o expoziție auto în Amsterdam. Mai simplu decât *Play Time* sau *Vacanța domnului Hulot*, *Trafic* satirizează cultul mașinii. *Parada/ Parade* (1973), realizat pentru televiziunea suedeză, este un pseudodocumentar care celebrează circul și publicul său. Ca de obicei, Tati estompează granițele dintre artificiu și comedia vieții cotidiene (**fig. color 19.9**).

Înainte de a muri, Tati pregătea un nou film cu Hulot, *Confuzie/ Confusion*, în care eroul ar fi lucrat în televiziune și ar fi fost omorât pe cameră. Dar datoriile cauzate de *Play Time* încă îl urmăreau, și în 1974 filmele lui au fost vândute la licitație la un preț ridicol de mic. Însă în deceniile următoare, relansările tuturor filmelor sale au demonstrat unui nou public faptul că Tati a lăsat în urmă o operă bogată, care-l invită pe spectator să trateze viața cotidiană ca pe o comedie excentrică.



19.48. O fotografie de producție care ne arată o porțiune din Tativille, decorul construit pentru *Play Time*.

19.49. *Play Time*: gluma principală se desfășoară în centrul cadrului, unde domnul Giffard s-a ciocnit de ușa din sticlă. În extrema dreaptă a imaginii, omul de afaceri a înghețat în mers, ca un manechin; o va lua din loc doar la finalul cadrului.

19.50. *Play Time*: pe când milionarul dă comanda pe baza petelor de pe haina chelnerului, proprietarul restaurantului (în primul plan al imaginii, în partea din stânga) se pregătește să ia un antiacid pentru a-și destinde nervii. Acest gest va declanșa un nou gag, atunci când Hulot va bea accidental poțiunea acidulată, crezând că e șampanie.

Scanned with OKEN Scanner

SATYAJIT RAY (1921–1992)

În era postbelică, cultura filmică occidentală l-a prezentat pe regizorul bengalez Satyajit Ray drept cel mai mare cineast indian. Acesta a realizat aproape treizeci de filme de lungmetraj și a cunoscut un mare succes și în alte domenii artistice. În calitate de artist grafic pentru proiecte comerciale, a revoluționat designul indian de carte. A scris literatură pentru copii și romane *științifico-fantastice* și polițiste. A fost și un compozitor de renume, concepând muzica filmelor sale și ale altor regizori.

Majoritatea filmelor lui Ray se deosebesc de cinematografia comercială indiană. Cineastul își trage rădăcinile artistice din renașterea bengaleză din secolul al XIX-lea, asociată familiei Tagore. Cel mai faimos Tagore, poetul Rabindranath, l-a orientat pe tânărul Ray înspre umanismul liberal, care devenise semnul distinctiv al operei lui. Mai mult decât atât, în propria familie a lui Ray se numărau inventatori, profesori, scriitori și muzicieni de seamă. Ray a introdus cultura umanistă occidentalizată a tinereții sale în toate activitățile lui ulterioare.

În 1947, a fondat Societatea de Film din Calcutta, care a adus filme europene și americane în India. Influențele lui cinematografice s-au cristalizat la finalul anilor 1940: filmele lui John Ford, William Wyler și Jean Renoir, pe care îl întâlnise în timpul filmărilor pentru *Fluviul/ The River* (vezi *Întoarcerea regizorilor veterani*, din Capitolul 17), precum și ansamblul filmelor neorealiste italiene, mai ales *Hoții de biciclete*. Ray critica cinematograful indian contemporan pentru spectaculozitatea lui exagerată și lipsa de atenție acordată realității. Pentru Ray, scopul central al actului de a filma era „revelarea adevărului comportamentului uman".* Refuzul filmelor sale de a desemna personaje negative îl apropie de Renoir, și reticența sa de a se alinia unor soluții politice colective demonstrează perspectiva lui individualistă asupra vieții.

Pather Panchali (1955), a cărui producție a durat doi ani, a reprezentat un punct de cotitură în filmul indian postbelic. O adaptare sobră a unei cărți clasice, a fost filmat preponderent în locații reale, iar jocul actorilor era foarte reținut. Filmul spune povestea unui băiat, Apu, care trăiește la țară. Narațiunea culminează cu moartea mătușii și surorii sale. Ray a continuat povestea lui Apu în *Neînvinsul/ Aparajto* (1956), care zugrăvește anii de adolescență ai eroului și moartea părinților lui. Trilogia se încheie cu *Lumea lui Apu/ Apur Sansar* (1960), în care Apu se căsătorește, înfruntă moartea soției lui în timpul nașterii și ajunge să-și accepte fiul.

Acțiunea lentă, „dedramatizată" a trilogiei se bazează mai curând pe cronologie decât pe cauzalitate. Ray nu stăruie asupra momentelor emoționante. În *Neînvinsul*, de pildă, Apu se grăbește spre casă, unde mama lui e pe moarte. În majoritatea filmelor indiene ale anilor 1950, această situație ar fi fost ocazia unei secvențe răscolitoare de adio, dar aici, eroul pur și simplu ajunge prea târziu. În *Lumea lui Apu*, moartea soției lui Apu are loc în afara cadrului. Abordarea discretă a lui Ray a momentelor dramatice adera standardelor occidentale de subtilitate și realism cinematografic. „În sfârșit", declara scenaristul lui Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, „avem o mostră de cinema neorealist cum italienii nu au știut niciodată să facă."**

Prima perioadă a lui Ray, mergând de la *Pather Panchali* la *Charulata* (1964), se axează asupra unor probleme umane fundamentale. În trilogia lui Apu, problemele sunt intrarea în vârsta adultă și acceptarea responsabilităților într-o lume a frustrării și morții. În operele sale despre aristocrația deținătoare de pământ (mai ales *Salonul de muzică/ Jalsaghar*, 1958), Ray portretizează indivizi care se agață în mod irațional de tradiții pe cale de dispariție. „Trilogia emancipării" (cele mai notabile titluri fiind *Metropola/ Mahanagar*, 1963 și *Charulata*) prezintă personaje feminine înfrădite de tradiția indiană, care se zbat să-și creeze identitatea proprie. În decoruri rurale sau urbane, Ray se focalizează pe familie, ritualuri amoroase și munca cotidiană.

Filmele lui Ray acumulează tacticos momente ce dezvăluie sentimentele personajelor. În *Pather Panchali*, Apu și sora lui, Durga, sunt prinși de muson. Băiatul se adăpostește sub un copac, dar fata, entuziasmată, dansează în cercuri și se spală sub șiroaiele de ploaie (**fig. 19.51**). Majoritatea filmelor indiene ar fi profitat să introducă o secvență muzicală, dar aici, Ray transmite fără ajutorul replicilor atât exuberanța copilăroasă a lui Durga, cât și senzualitatea ei în germene. Momentul are și o consecință dramatică: Durga va muri de la răceala pe care o contractează. De asemenea, conform convențiilor, secvența din filmul omnibus *Trei fiice/ Teen Kanya* (1961), în care fetița îi cântă

* În Chidananda Das Gupta (coord), *Satyajit Ray: An Anthology of Statements on Ray and by Ray* (New Delhi: Directorate of Film Festivals, 1981), p. 136.

** *Ibidem*, p. 61.

Scanned with OKEN Scanner

angajatorului său, tânărul și arogantul șef al oficiului poștal trimis în sătucul ei izolat, ar fi putut fi ocazia unui număr muzical elaborat. Însă mizanscena lui Ray este de o deosebită simplitate. Șeful oficiului poștal tocmai a terminat de citit o scrisoare de la sora lui și, pe când Ratan începe să cânte, aparatul de filmat se apropie încet de chipul său (**fig. 19.52**). Ray sugerează discret că melodia lui Ratan îi aduce aminte tânărului de sora lui.

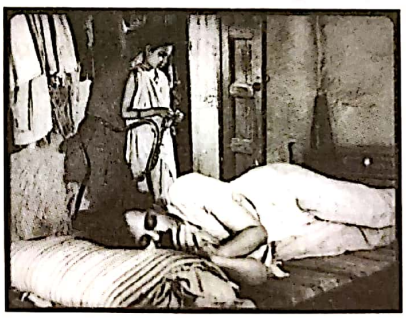
Personajele lui Ray sunt judecate pe baza disponibilității lor de a învăța lucruri noi și a sensibilității lor la mediul înconjurător. Apu observă viața din jur înainte de a se scufunda în lectură, iar apoi se apucă de scris. La începutul filmului *Charulata*, soția, virtualmente captivă în spațiul casnic, aleargă de la fereastră la fereastră cu binoclul prin care privește lumea exterioară.

În ciuda ritmului domol și a realismului lor, filmele din această perioadă inițială vădesc o abordare de meșteșugar. Ray a căpătat un simț dezvoltat al structurii prin studierea cinematografiei și muzicii occidentale, forma sonatei dramatice pe care o adoptă aflându-se la polul opus față de fluiditatea *raga*-urilor indiene. Ray și-a dezvoltat stilul în concordanță cu principiile europene și hollywoodiene. De multe ori, compoziția cadrelor sugerează paralele între secvențe situate pe planuri temporale diferite (**fig. 19.53, 19.54**).

Întreaga trilogie a lui Apu este străbătută de motive recurente la nivelul decorurilor și poziționării aparatului de filmat. Cel mai pregnant motiv din film este trenul: întrezărit de copii în *Pather Panchali*, trecând în depărtare pe când mama își pierde treptat puterile în *Neînvinsul*, pufăind în apropierea apartamentului lui Apu în *Lumea lui Apu*. Câteodată, trenul simbolizează lumea largă pe care Apu tânjește s-o exploreze. Când câștigă un glob pământesc la școală, i-l aruncă mamei lui, întrebând-o cu trufie: „Știi ce-i asta?"; în depărtare, se aude trenul (**fig. 19.55**). Alteori, trenul este o forță impersonală care transportă familia din provincie spre Benares, dintr-un sat spre Calcutta. La final, după ce Apu s-a reconciliat cu fiul său, trenul nu mai e decât o jucărie care poate fi lăsată în urmă.

Preeminența internațională a lui Ray a distorsionat cu siguranță concepția occidentală asupra cinematografiei indiene. Și totuși, acesta nu era străin de tradiția populară. Filmele sale aveau deseori succes în rândul publicului bengalez. A făcut o serie de comedii accesibile și filme pentru copii și chiar a încercat să realizeze un film istoric în hindusă (*Jucătorii de șah/ Shatranj Ke Khilari*, 1977). Operele lui timpurii au avut o influență considerabilă asupra cinematografiei indiene, orientându-i pe regizori către filmarea în locații reale și un stil de joc mai reținut.

După tumultul politic de la sfârșitul anilor 1960, opera lui Ray a început să abordeze mai direct problemele sociale. O trilogie de „filme urbane" zugrăvește oameni slabi care încearcă să supraviețuiască într-o lume coruptă a afacerilor. În *Mijlocitorul/ Jana Aranya* (1975), spre exemplu, Sommath trebuie să ducă o femeie unui client. El este șocat când află că aceasta este sora unui prieten. Concepția lui Ray asupra prețului succesului ne este comunicată printr-un



19.51. *stânga* Durga dansează sub ploaie în *Pather Panchali*.

19.52. *dreapta* Începutul cântecului fetei în *Trei fiice*.

19.53. *stânga* *Trei fiice*: pe când Amulya merge spre casă prin noroi, băiețoasa Puglee îl tachinează din spatele unui copac.

19.54. *dreapta* Mult mai târziu, Amulya se căsătorește cu Puglee, oarecum împotriva voinței acesteia. Nefericită, Puglee fuge de acasă, și când el iese s-o caute, Ray repetă aceeași poziție a aparatului de filmat, subliniind faptul că Amulya își dă seama de pierderea suferită.

Scanned with OKEN Scanner

19.55. Apu îi oferă mamei lui globul pământesc (*Neînvinsul*).

montaj care alternează între Sommath făcând pe proxenetul și un cadru cu tatăl lui acasă, ascultând un cântec al lui Tagore la radio: „Întunericul se adună deasupra pădurii".

Ray s-a „modernizat" în mod deliberat. A adaptat opere de ficțiune scrise de autori tineri și a recurs la flashbackuri, la imagini negative și la stop-cadre. Și totuși, nu se simțea confortabil să folosească tehnici autoreflexive: „Ca și cum a fi un cineast modern ar însemna doar a jongla cu elementele vizuale, nu a avea o anumită atitudine cu privire la viață pe care să ți-o exprimi în filme".*

* Marie Seton, *Portrait of a Director: Satyajit Ray* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1971), p. 283.

Multe dintre filmele din această perioadă sugerează că umanismul lui Ray nu a putut cuprinde incertitudinile politice ale Indiei moderne. Cinemaul lui era asimilat politicilor liberale ale prim-ministrului Nehru și cum moștenirea acestuia s-a estompat, la fel a pălit și încrederea lui Ray în progresul moral al Indiei. Optimismul lui mai persistă în filmele fantastice pe care le-a realizat pentru copii, precum vioiul *Aventurile lui Goopy și Bagha/ Goopy Gyne Bagha Byne* (1969).

La finalul carierei, Ray pare să fi reușit sinteza dintre preocupările individuale și problemele politice contemporane. *Casa și lumea/ Ghare Baire* (1984), o adaptare după Tagore, prezintă lupta anticolonialistă din 1907, axându-se asupra unei soții care iese din izolarea vieții sale domestice. *Un dușman al poporului/ Ganashatru* (1989) este o actualizare a piesei lui Henrik Ibsen *Un dușman al poporului* și zugrăvește cum tinerii unei comunități se solidarizează cu un doctor care găsește bacteria holerei în apa unui templu. Filmul a fost deosebit de relevant în contextul în care India nu-și revenise încă după dezastrul de la uzina chimică din Bhopal. Filmele lui Ray din anii 1980 susțin în continuare că orice acțiune semnificativă, politică sau personală nu poate izvorî decât din conștiința unei ființe înzestrate cu sensibilitate.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 20

NOI VALURI ȘI CINEMATOGRAFII TINERE, 1958–1967

Adolescenții și tinerii de douăzeci și ceva de ani din anii 1950 se bucurau de mai multe avantaje decât omologii lor din epocile precedente. Peste tot în Europa, Asia, blocul comunist și în părțile mai dezvoltate din America de Sud, mulți tineri se bucurau de o nouă prosperitate. Înainte de 1945, majoritatea elevilor își încheiaseră educația după școala primară, dar după război multe guverne naționale au făcut obligatoriu învățământul liceal. Asta a întețit rândurile de studenți care au avut multe oportunități de carieră în „lungul boom" postbelic.

Cei care s-au maturizat în anii 1950 și începutul anilor 1960 au dezvoltat o cultură distinctivă clădită pe muzică pop, modă, emisiuni radio, reviste, precum și mașini și motociclete. Cu setea lor pentru ceva neobișnuit, membrii acestei generații erau pregătiți pentru un cinema destul de diferit de ceea ce germanii numeau *Papas Kino* (*cinemaul lui tătică*). Recunoscând acest public nou, mai multe industrii de film naționale au încurajat talente proaspete. Regizorii care s-au remarcat, unii mai vârstnici și alții destul de tineri, au devenit voci puternice în cinematograful mondial. „Noile cinematografii" ale epocii, lucrând în paralel cu autorii pe care i-am luat în considerare în Capitolul 19, au întinerit tradiția modernistă a cinemaului și mulți membri ai acestor grupuri au îmbătrânit grațios, rămânând figuri proeminente până târziu în anii 2000.

NOILE NEVOI ALE INDUSTRIILOR

Condițiile industriale au favorizat apariția unor talente noi. Mersul la cinema în SUA a scăzut după 1947, dar în alte părți publicul nu a intrat în declin

Scanned with OKEN Scanner

decât la finalul anilor 1950. Ulterior, cum televiziunea oferea divertisment ieftin, producătorii mizau pe extinderea bazei de spectatori – uneori prin coproducții, alteori făcând filme erotice. Au încercat, de asemenea, să apeleze la „cultura tinerilor", care apărea în majoritatea țărilor occidentale la finalul anilor 1950. În Europa de Vest, emanciparea sexuală, muzica rock, noile mode, amploarea luată de fotbal și de alte sporturi și noile forme de turism, precum Club Med, deveneau semnele distinctive ale generației care se maturiza în jurul anului 1960. Tendințele către un stil de viață urban al unei clase sociale care-și permite momente de relaxare au fost consolidate după anul 1958 de un avânt economic care a crescut nivelul de trai în Europa. Tipare asemănătoare au apărut în Japonia și în Europa de Est.

Cine ar putea atrage mai bine acest public prosper, dacă nu cineaștii tineri? În același timp, pregătirea profesională în cinema se răspândea. După finalul anilor 1950, academiilor de film existente în URSS, Europa de Est, Franța și Italia li s-au alăturat școli de film fondate în Olanda, Suedia, Germania de Vest și Danemarca. Peste tot în Europa, regizorii tineri și-au realizat primele lungmetraje între 1958 și 1967. Brazilia, una dintre țările cele mai dezvoltate economic din America de Sud, a reflectat aceeași tendință în grupul Cinema Nôvo.

Cultura tinerilor a accelerat internaționalizarea culturii filmului. Cinematografele de artă și cineclubu-rile au proliferat. Lista festivalurilor internaționale de film includea mai nou San Francisco și Londra (ambele începând din 1957), Moscova (1959), Adelaide și New York (1963), Chicago și Panama (1965), Brisbane (1966), precum și San Antonio și Shiraz, Iran (1967). Festivalurile din Hyères, Franța, și Pesaro, Italia (ambele începând din 1965), au fost create intenționat ca puncte de întâlnire pentru cineaștii tineri.

TENDINȚE FORMALE ȘI STILISTICE

Cinematografiile noi din fiecare țară erau compuse dintr-o varietate de cineaști destul de diferiți. De obicei, opera lor nu afișează gradul de unitate pe care-l găsim în mișcările stilistice ale perioadei mute. Totuși, câteva tendințe generale unesc cinematografiile tinere.

Noua generație a fost prima cu o conștientizare clară a istoriei cinematografului. Cinemateca Franceză la Paris, National Film Theatre la Londra și Muzeul de Artă Modernă din New York au devenit altare pentru spectatori tineri nerăbdători să descopere filme din toată lumea. Școlile de film proiectau clasici din străinătate în scop educațional. Regizorii mai în vârstă erau veneraţi ca „tați" spirituali: Jean Renoir pentru François Truffaut; Fritz Lang pentru Alexander Kluge; Aleksandr Dovjenko pentru Andrei Tarkovski. Mai cu seamă, regizorii tineri s-au impregnat de estetica neorealistă și de cinemaul de artă al anilor 1950 (Capitolele 16–19). Astfel, noile cinematografii au extins mai multe tendințe postbelice.

Inovațiile tehnice au fost cele mai evidente. În parte, Tânărul Cinema se identifica cu caracterul direct al filmării. Spre finalul anilor 1950 și de-a lungul anilor 1960, fabricanții au perfecționat camere care nu necesitau trepiede, vizoare cu oglindă care arătau exact ce vedea obiectivul și tipuri de peliculă care aveau nevoie de mai puțină lumină să creeze expuneri acceptabile. Deși o bună parte din acest echipament era conceput ca să-i ajute pe realizatorii de film documentar (vezi *Noi tehnologii pentru noul documentar*, din Capitolul 21), cineaștii au profitat imediat de el pentru filmele de ficțiune. Astfel, un regizor putea să filmeze cu sunet în priză directă, înregistrând zgomotul ambiental al lumii din afara studioului antifonat. Acum, camera putea să bată străzile, căutând personaje ficționale în mijlocul unei mulțimi (**fig. 20.1, 20.2**). Acest echipament portabil îi permitea, de asemenea, cineastului să lucreze repede și ieftin, un avantaj pentru producătorii nerăbdători să facă economii într-o industrie în declin.

Cinematograful de ficțiune al anilor 1960 a dobândit o lejeritate care l-a apropiat de *cinemaul direct* (vezi Capitolul 21). Regizorii filmau adesea de la distanță, folosind panoramări ca să surprindă acțiunea și transfocatoare ca să mărească detalii, de parcă regizorul ar fi fost un jurnalist care privea personajele pe furiș (**fig. 20.3**). În această perioadă, prim-planurile și schimburile plan/contraplan au început să fie filmate aproape în întregime cu obiective cu focală lungă – o tendință care va domina în anii 1970 și cei ulteriori. (**fig. 20.4, 20.5**)

Doar că acest aspect nefinisat de documentar nu-i obliga pe regizori să înregistreze lumea pasiv. Într-un grad nemaivăzut de la filmul mut, cineaștii tineri exploatau puterea montajului fragmentar, întrerupt. În *Cu sufletul la gură/ À bout de souffle* (Franța, 1960), Jean-Luc Godard a încălcat regulile de bază ale montajului invizibil, cel mai evident scoțând fragmente din mijlocul cadrelor ca să creeze tăieturi bruște discordante (*jump cuts*) (**fig. 20.6**). Un film al japonezului Nagisa Ōshima putea să conțină mai mult de o mie de

Scanned with OKEN Scanner

20.1. *Vârsta viselor* (1964) de István Szabó: filmări de pe stradă, folosind un teleobiectiv care aplatizează perspectiva.

20.2. Adâncime a câmpului mică într-un plan mai apropiat, oferit de teleobiectiv (*Walkover*, 1965, Jerzy Skolimowski).

20.3. Un moment din cadrul cu panoramare și transfocare în care are loc o conversație (*Es*, 1965, Ulrich Schamoni).

20.4, 20.5. Plan/contraplan folosind un teleobiectiv în *Popa prostu'* de Miloš Forman.

20.6. În *Cu sufletul la gură*, *jump-cut*-urile lui Godard creează un stil agitat, hiperactiv.

cadre. Regizorii mai vârstnici favorizau montajul lin, considerându-l pe cel sovietic nerealist și manipulator; dar acum montajul devenea o sursă de inspirație. La limită, regizorii anilor 1960 se apropiau de o formă îndatorată colajului. În acest caz, cineastul construiește filmul din material regizat, material „găsit" (actualități și filme vechi) și imagini de toate felurile (reclame, instantanee, postere și așa mai departe).

Totuși, cineaștii tineri au explorat, de asemenea, utilizarea cadrelor lungi, una dintre tendințele stilistice majore ale erei postbelice (vezi *Schimbări stilistice*, din Capitolul 15). O secvență poate fi tratată într-un singur cadru, un dispozitiv care a devenit la scurt timp cunoscut după numele său francez, de *plan-séquence* („plan-secvență"). Camerele ușoare s-au dovedit ideale pentru filmarea cadrelor lungi. Anumiți regizori, precum maghiarul Miklós Jancsó, au dezvoltat tradiția Ophüls-Antonioni construind filmele din cadre mobile de lungă durată și complexe. Alți regizori alternau cadrele lungi și montajul abrupt; regizorilor Noului Val Francez le plăcea să ciopârțească un cadru lung cu prim-planuri bruște. De-a lungul anilor 1960, filmările cu teleobiectivul, montajul discontinuu și mișcările complexe de cameră au înlocuit, toate, densa mizanscenă în profunzime, des întâlnită după Al Doilea Război Mondial (vezi *Schimbări stilistice*, din Capitolul 15).

Neorealiștii italieni le demonstraseră cineaștilor puterea actorilor neprofesioniști, a locațiilor autentice și a interpretărilor actoricești improvizate. Noile tehnici din cinemaul direct le-au permis tinerilor regizori să meargă și mai departe pe această cale. În consecință, tinerii cineaști și-au plasat poveștile în propriile apartamente și cartiere, filmându-le într-un fel pe care cineaștii tradiționali îl considerau brut și neprofesionist. De exemplu, în *Huliganii/ Los Golfos* (1960), Carlos Saura folosește non-actori și improvizație ca să nareze

Scanned with OKEN Scanner

20.7. Ultimul cadru dintr-o transfocare din *Huliganii*.

viețile unor tineri delincvenți. Saura încorporează cadre filmate din mână și transfocări abrupte (**fig. 20.7**) ca să dea impresia de imediatețe documentară.

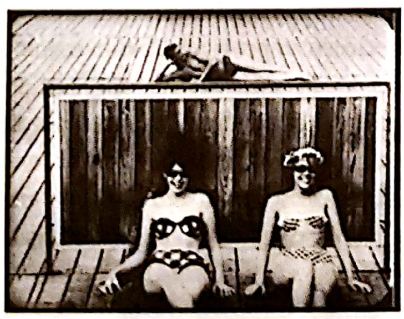
Tinerii cineaști și-au asumat și alte dimensiuni ale realismului cinematografului de artă, inclusiv evenimentele fortuite, care nu se potrivesc într-un fir narativ liniar, de tip cauză-efect. În același timp, cineaștii au dezvoltat latura subiectivă a convențiilor cinematografului de artă. Flashbackurile au devenit uzuale în deceniul postbelic, dar acum realizatorii le foloseau pentru a intensifica impresia stării mintale a personajelor. *Hiroshima dragostea mea/ Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais i-a îndemnat pe mulți cineaști să „subiectivizeze" flashbackurile. Secvențele de fantezie și vis au proliferat. Toate aceste imagini mintale au devenit mai fragmentare și dezordonate decât fuseseră reprezentate în cinemaul de până la acel moment. Cineastul putea să întrerupă narațiunea cu licăriri din altă sferă, care doar treptat devenea identificabilă ca amintire, vis sau fantezie. La limită, această sferă putea rămâne amăgitor de neclară până la finalul filmului, sugerând felul în care realitatea și imaginația pot fuziona în experiența umană.

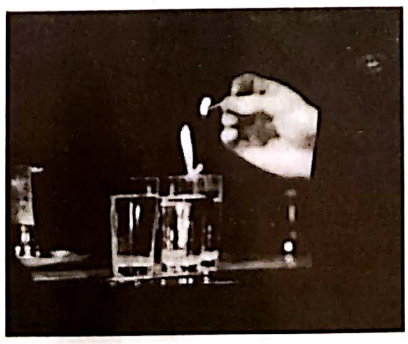
De asemenea, tendința cinematografului de artă de a folosi comentariul auctorial a continuat. Mișcările ritmate de cameră ale lui François Truffaut în jurul personajelor sugerau că viețile lor erau un dans liric. În *Margarete/ Sedmikrásky* (1966), Vera Chytilová folosește trucaje de cameră ca să articuleze perspectivele persiflante ale eroinelor ei asupra bărbaților (**fig. 20.8**).

Regizorii au combinat realismul obiectiv, realismul subiectiv și comentariul auctorial în feluri care au generat ambiguitate narativă. Spectatorul ajunsese să nu mai poată discerne întotdeauna care dintre acești trei factori era baza perspectivei filmului asupra acțiunilor prezentate. În *Primul strigăt/ Křik* (1963) de Jaromil Jireš evenimentele pot fi considerate atât obiective, cât și subiective și e incert cui i-ar putea aparține punctul de vedere subiectiv reprezentat. Narațiunile deschise se pretau în egală măsură ambiguității, ca atunci când ne întrebăm la finalul lui *Cu sufletul la gură* care e atitudinea eroinei față de erou.

Pe măsură ce poveștile filmelor deveneau nerezolvabile, păreau că ele se dau înapoi de la documentarea lumii sociale. Acum filmul însuși ajunsese să fie singura „realitate" pe care regizorul o putea revendica. Laolaltă cu sensibilitatea tinerilor regizori față de istoria mediului lor, această retragere dinspre realismul obiectiv a făcut forma și stilul filmelor autoreferențiale. Multe dintre ele nu mai căutau să reflecte o realitate în afara lor însele. Asemenea picturii și literaturii moderne, filmul a devenit reflexiv, arătând spre propriile materiale, structuri și istorie.

Reflexivitatea era probabil cel mai puțin deranjantă când filmul își construia intriga în jurul realizării unui film, ca în cazul lui *8½*, *Disprețul/ Le Mépris* (1963) al lui Godard și *Totul de vânzare/ Wszystko na sprzedaż* (1968) al lui Andrzej Wajda, un necrolog pentru Zbigniew Cybulski, starul decedat al filmului *Cenușă și diamant* (**fig. 20.9**). Chiar atunci când filmul nu era un subiect declarat, reflexivitatea rămânea o trăsătură-cheie a noilor cinematografii și a cinematografului de artă al anilor 1960, în general. *Vânătoarea/ Jakten* (1959) de Erik Løken are în deschidere un comentariu din *off* care remarcă „Hai să începem" și se termină cu afirmația naratorului: „Nu putem lăsa lucrurile să se încheie așa". În *Cu sufletul la gură*, eroul vorbește cu spectatorii, iar *Trageți în pianist/ Tirez sur le pianiste* (1960; **fig. 20.10**) emulează cu căldură cinemaul mut.

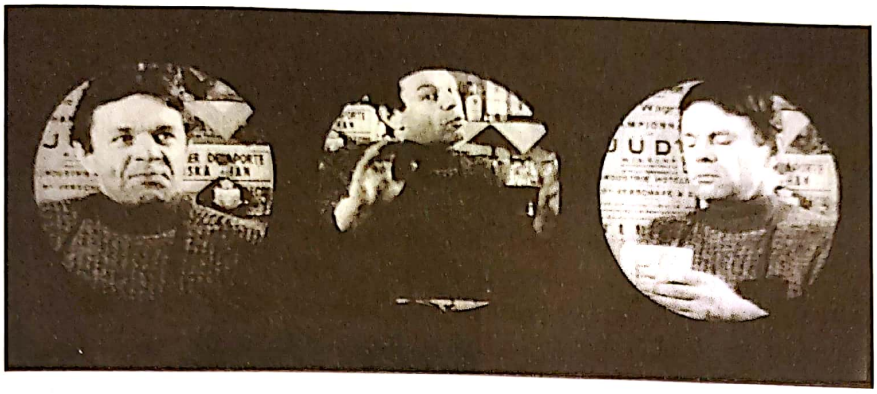




20.8. *stânga Margarete*: obiectivul cu focală lungă aplatizează femeile și bărbatul.

20.9. *dreapta Totul de vânzare* li se alătură noilor cinematografii în referințele conștiente de sine la istoria filmului – o istorie care conține opera de început a lui Wajda. Ca ecou direct al filmului *Cenușă și diamant*, tânărul actor misterios dă foc la băuturi în timp ce afirmă că partizanii au fost simboluri pentru generația lui.

Scanned with OKEN Scanner



20.10. Irisurile din *Trageți în pianist* omagiază cinemaul mut.

Filmele-colaj, care juxtapun materiale din diferite surse sau perioade, contribuie la o conștientizare similară a artificiului filmic. Noile cinematografii au putut chiar să se citeze unele pe altele, ca atunci când *Pisica din sac/ Le Chat dans le sac* (1964) al lui Gilles Groulx include o trimitere intenționată la un film din Noul Val Francez (**fig. 20.11, 20.12**). În ansamblu, filmele recunosc mecanismele iluzioniste și îndatorarea față de istoria mediului. Acest lucru a constituit o contribuție majoră din partea noilor cinematografii la modernismul cinematografic postbelic.

Multe țări au sprijinit noi valuri și noi cinematografii, însă acest capitol se concentrează pe cele mai influente și originale mișcări care s-au dezvoltat în Europa de Vest sau de Est, în Marea Britanie, URSS, Japonia și Brazilia.

FRANȚA: NOUL VAL ȘI NOUL CINEMA

În Franța, la finalul anilor 1950, idealismul și mișcările politice din anii de după război au fost înlocuite de o cultură mai degrabă apolitică de consum și desfătare. Generația în ascensiune poreclită *Nouvelle Vague* („Noul Val") a ajuns în curând să guverneze Franța. Mulți dintre acești tineri citeau reviste de film și participau la proiecții din cadrul cinecluburilor și cinematografelor de „artă și experiment" (*art et essai*). Erau pregătiți pentru filme mai excentrice decât cele din „tradiția calității".

În 1958, mersul la cinema a intrat într-un declin drastic și mai multe producții de mare buget au eșuat. În același timp, sprijinul guvernamental încuraja asumarea de riscuri. În 1953, Centrul Național al Cinematografiei stabilise „prima pentru calitate" (*prime de la qualité*), care permitea unor noi regizori să facă scurtmetraje. O lege din 1959 crea un sistem de „avans la încasări" (*avance sur recettes*), care finanța lungmetrajele de debut pe baza unui scenariu. Între 1958 și 1961, zeci de regizori și-au realizat primele lungmetraje.

O asemenea evoluție vastă a acoperit în mod firesc tendințe destul de generale, dar două dintre ele sunt cruciale. Una se învârte în jurul grupului Nouvelle Vague, sau Noul Val Francez. Cealaltă, adesea identificată cu grupul Malului Stâng*, implică o generație un pic mai matură, care acum migra către producția de lungmetraj.

* „Rive Gauche", denumit așa după identificarea cu malul stâng al Senei, un loc de întâlnire frecvent în epocă pentru artiștii și intelectualii parizieni. Spre deosebire de colectivul format în jurul revistei *Cahiers du cinéma*, cineaștii asociați Rive Gauche erau mai puțin cinefili și mai influențați de alte domenii umaniste (filosofie, antropologie etc.), ale căror perspective încercau să le integreze mai cu seamă în documentare și în filme avangardiste, cel puțin în primii ani ai carierelor lor. (n.t.)

20.11, 20.12. *Pisica din sac* citează *A-și trăi viața/ Vivre sa vie* de Godard.

Scanned with OKEN Scanner

Noul Val Francez

Noul Val Francez (Nouvelle Vague) e în mare măsură responsabil pentru imaginea tânărului regizor luptând să facă filme personale care sfidează industria convențională. În mod ironic, majoritatea regizorilor asociați cu Noul Val au devenit repede cineaști mainstream, ba chiar conformiști. Însă câțiva dintre ei nu doar că au popularizat o nouă concepție asupra unui cinema personal, dar au dus mai departe inovațiile în formă cinematografică și stil.

Regizorii principali ai Noului Val fuseseră critici de film pentru revista *Cahiers du cinéma* (vezi *Apariția și propagarea teoriei auteuriste*, din Capitolul 19). Aderenți puternici la politica autorilor, acești bărbați credeau că regizorul ar trebui să exprime o viziune personală asupra lumii. Această viziune va apărea nu doar în scenariul filmului, ci și în stilul său. Majoritatea celor din grupul *Cahiers* au început prin a regiza scurtmetraje, însă până la finalul deceniului majoritatea au ajuns să facă lungmetraje. Au contribuit reciproc la finanțarea proiectelor lor și și-au împărțit serviciile a doi directori de imagine extraordinari: Henri Decaë și Raoul Coutard.

Impactul inițial al Noului Val a rezultat din patru filme lansate între 1959 și 1960. *Frumosul Serge/ Le Beau Serge* și *Verii/ Les Cousins* (ambele, din 1959), de Claude Chabrol, explorau discrepanța dintre viața rurală și cea urbană în noua societate franceză. Primul film aproape a devenit reprezentantul Franței la Festivalul de Film de la Cannes; al doilea a câștigat un premiu important la festivalul de la Berlin. *Cele 400 de lovituri/ Les quatre cents coups* (1959), de François Truffaut, o poveste sensibilă despre un băiat care devine hoț și fugar, a câștigat premiul de regie la Festivalul de Film de la Cannes, asigurând astfel Noului Val un mare prestigiu internațional. Cel mai inovator film timpuriu al Noului Val Francez, *Cu sufletul la gură* (1960) al lui Jean-Luc Godard, era portretul ultimelor zile ale unui infractor mărunt. În timp ce Chabrol, Truffaut și Godard continuau munca după filmele de debut, alți tineri regizori își lansau primele lungmetraje.

Multe filme ale Noului Val corespundeau cerințelor financiare ale producătorilor. Realizate în locație cu echipament portabil, actori puțin cunoscuți și echipe mici de filmare, aceste filme puteau fi făcute rapid și la jumătatea costului obișnuit. De regulă, erau realizate fără sunet și postsincronizat. Timp de trei ani, mai multe filme ale Noului Val au înregistrat profituri însemnate și i-au făcut celebri pe Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy, Anna Karina, Jeanne Moreau și alte staruri care vor domina cinemaul francez timp de mai multe decenii. Filmele Noului Val s-au dovedit și mai ușor de exportat decât multe filme de mare buget.

Așa cum indică însuși numele de *Nou Val*, succesul grupului se datorează în bună măsură raportului cineaștilor cu publicul lor tânăr. Majoritatea regizorilor erau născuți în jurul anului 1930 și locuiau în Paris. Concentrându-se pe viața urbană a profesioniștilor, cu modele sale șic și cu mașinile sport, cu petreceri până noaptea târziu și cu baruri și cluburi de jazz, filmele lor sugerau că mediul cafenelelor era surprins cu spontaneitatea cinemaului direct. Filmele împărtășesc și afinități tematice. Nu se poate avea încredere în autoritate; loialitatea politică și romantică sunt suspecte. Acțiunile gratuite ale personajelor au urme de existențialism pop. Și într-un ecou al realismului poetic, al tradiției calității și al filmelor americane cu răufăcători, aceste filme aveau adesea în centru o femeie fatală.

Regizorii din Noul Val împărtășeau, de asemenea, unele supoziții despre narațiune. Precum Michelangelo Antonioni și Federico Fellini, acești cineaști își construiau adesea intrigile în jurul evenimentelor fortuite și al episoadelor digresive. Au intensificat convenția finalului deschis din cinematograful de artă; cadrul final celebru din *Cele 400 de lovituri* a transformat tehnica stop-cadrului într-un dispozitiv favorit al tinerei generații pentru exprimarea unei situații nerezolvate (**fig. 20.13**). În același timp, amestecul de tonuri

20.13. Antoine Doinel, la marginea mării, se întoarce spre public în cel mai celebru stop-cadru al cinematografului global (*Cele 400 de lovituri*).

Scanned with OKEN Scanner

Prieteni, critici la *Cahiers*, coregizori (la un scurtmetraj din 1958) și, în cele din urmă, adversari, Truffaut și Godard definesc util polii Noului Val. Unul a dovedit că cinemaul tânăr poate revigora filmul pentru public larg; celălalt a dovedit că noua generație poate ataca confortul și plăcerea cinemaului convențional.

Un cinefil pasionat, François Truffaut a crescut sub tutela criticului André Bazin. După un scurtmetraj notabil, *Ștrengarii/ Les Mistons* (1958), Truffaut a reușit să finanțeze un lungmetraj, *Cele 400 de lovituri/ Les quatre cents coups*. Acest film despre un tânăr fugar a stabilit un fir autobiografic în opera sa. Următoarele lui lungmetraje au dezvăluit două alte tendințe care se vor relua de-a lungul carierei cineastului: tratarea improvizată, afectuos parodică a intrigilor polițiste (*Trageți în pianist/ Tirez sur le pianiste*, 1960) și dirijarea sobră, dar lirică a unei povești nefericite de dragoste (*Jules și Jim/ Jules et Jim*, 1962). Pentru mulți spectatori din întreaga lume, aceste trei filme au definit Noul Val Francez.

Din punct de vedere stilistic, filmele timpurii ale lui Truffaut etalau cadre cu transfocări, un montaj abrupt, compoziții lipsite de rigoare și explozii de umor excentric sau violență bruscă. Uneori, asemenea dispozitive captau vitalitatea personajelor, precum goana frenetică prin Paris a lui Antoine Doinel în *Cele 400 de lovituri* sau mișcările ca de vals ale camerei când îi înconjoară pe Jules, Jim și Catherine în escapadele lor rustice. Schimbările extreme de dispoziție din *Trageți în pianist* sunt accentuate de inserturi abrupte; când un gangster înjură „Să moară mama dacă mint!", Truffaut taie la un cadru cu o bătrână care se răstoarnă. Dar tehnica lui Truffaut a injectat tot mai mult romantism discret, ca atunci când insistă pe chipul împietrit al lui Charlie la finalul lui *Trageți în pianist* sau transformă imaginea lui Catherine într-un stop-cadru (**fig. 20.14**).

Truffaut a rămas fidel moștenirii *Cahiers*, includ în fiecare film referințe la epocile lui preferate din istoria filmului și la regizorii pe care-i admira (Lubitsch, Hitchcock, Renoir). *Jules și Jim*, plasat în perioada timpurie a cinematografului, i-a dat ocazia să includă imagini din filme mute și să folosească irisuri de modă veche (de comparat cu **fig. 20.10**).

Truffaut a căutat nu să distrugă cinematograful tradițional, ci să-l înnoiască. În spiritul *Cahiers*, a țintit să îmbogățească cinemaul comercial ținând în echilibru expresia personală cu grija față de publicul lui: „Trebuie să simt că am produs divertisment."* De-a lungul a două decenii, a mai făcut alte 18 filme. Parcă dorindu-și un contact mai strâns cu spectatorii, a devenit și actor, jucând în propriile filme și în *Întâlnire de gradul trei/ Close Encounters of the Third Kind* (1977) al lui Steven Spielberg. Operele sale includ divertisment lejer (*Trăiască duminica!/ Vivement dimanche!*, 1983), explorări dulci-amărui ale tinereții (*Sărutări furate/ Baisers volés*, 1968), precum și filme mai meditative (*Copilul sălbatic/ L'Enfant Sauvage*, 1970). Târziu în carieră, a realizat studii intense ale obsesiei psihologice (*Povestea lui Adèle H./ L'Histoire d'Adele H.*, 1975; *Camera verde/ La Chambre verte*, 1978). Dintre ultimele sale filme, doar *Ultimul metrou/ Le Dernier Métro* (1980) a avut succes internațional, însă a rămas cel mai popular regizor al Noului Val Francez.

Mult mai abrazivă a fost opera lui Jean-Luc Godard. Aidoma lui Truffaut, acesta era un critic impetuos și exigent. În scurt timp, a devenit cel mai provocator cineast al Noului Val. Dintre operele lui de început, doar *Cu sufletul la gură* a avut un succes financiar notabil – în parte, datorită interpretării obraznice a lui Belmondo. Filmul era în mod evident legat de Noul Val prin filmările din mână, montajul sacadat și omagiile aduse lui Jean-Pierre Melville și filmelor de serie B produse de compania Monogram. De-a lungul următorului deceniu, Godard a realizat cel puțin două lungmetraje pe an și a devenit clar că el, într-o măsură mai mare decât orice alt regizor de la *Cahiers*, redefinea cu totul structura și stilul filmului.

Opera lui Godard adresează întrebări fundamentale despre narațiune. În timp ce primele lui filme, precum *Cu sufletul la gură* și *Așa sunt femeile/ Une femme est une femme* (1961), au intrigi destul de necomplicate, s-a îndreptat apoi treptat spre o structură mai fragmentară, de colaj în *O femeie măritată/ Une femme mariée* (1964) și *Chinezoaica/ La Chinoise* (1967). În aceste filme, încă se întrevede o poveste, dar e deviată pe căi neprevăzute. Godard juxtapune

20.14. Un instantaneu, rezultat dintr-un stop-cadru (*Jules și Jim*).

* Citat în Peter Graham, ed., *The New Wave* (Garden City, New York: Doubleday, 1968), p. 92.

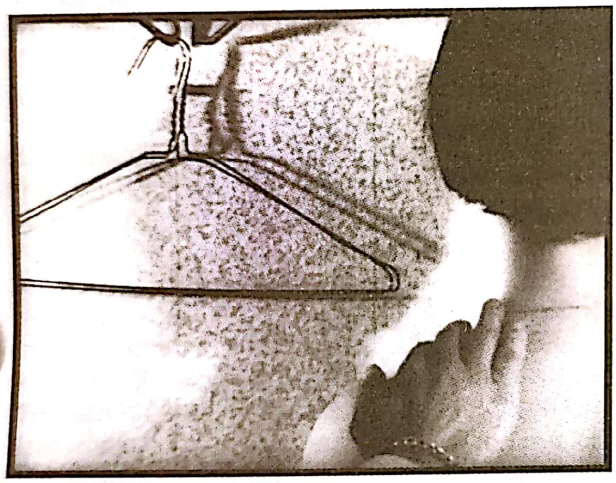
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

FRANÇOIS TRUFFAUT ȘI JEAN-LUC GODARD, continuare

secvențe regizate cu material documentar (reclame, benzi desenate, mulțimi de trecători), adesea fără mare legătură cu narațiunea. Într-o măsură mai mare decât contemporanii săi din Noul Val, Godard îmbină convențiile extrase din cultura populară, precum romane cu detectivi sau filme de la Hollywood, cu referințe la filosofie sau la arta de avangardă. (Multe dintre aparteurile lui stilistice amintesc de opere lettriste sau situaționiste; vezi *Filmul experimental de compilație*, din Capitolul 21). Inconsecvențele, digresiunile și lipsa de unitate din opera lui Godard fac ca restul filmelor din Noul Val Francez să pară destul de tradiționale prin comparație.

Cu sufletul la gură i-a adus lui Godard asocierea cu camera din mână și cu tăietura în cadru (*jump cut*-ul; vezi **fig. 20.6**). Filmele lui ulterioare explorează stilul cinematografic mai cuprinzător, interogând tehnicile de film convenționale. Compozițiile sunt descentrate; camera se mișcă pe cont propriu ca să exploreze un mediu. Una dintre inovațiile cele mai influente ale lui Godard a fost să construiască unele cadre care par uluitor de bidimensionale (**fig. 20.15**).



20.15. Aplatizarea picturală a cadrului lui Godard (*A-și trăi viața*, 1962).

Nimic nu ar putea fi mai diferit de atitudinea conciliantă a lui Truffaut față de publicul său decât asaltul lui Godard asupra sensului și simțurilor. În *Noaptea americană/ La Nuit américaine* (1973) al lui Truffaut realizarea unui film devine o petrecere voioasă, după care toată lumea poate fi iertată. *Disprețul* (1963) al lui Godard, din contră, aseamănă realizarea unui film cu un exercițiu de sadomasochism. Pentru a-și păstra locul de muncă, un scenarist își lasă singură soția cu un producător lipsit de scrupule și apoi o necăjește cu suspiciunile lui că i-a fost infidelă. Jocurile lui și disprețul ei pentru el îi precipită moartea. Fritz Lang, interpretându-se pe sine ca regizor, e portretizat ca un sclav în exil. În mod ironic, critica lui Godard asupra lumii filmului folosește resursele unei producții de mare buget pentru a realiza compoziții color seducătoare (**fig. color 20.1**).

Astfel de filme au stârnit dezbateri împătimite. După jumătatea anilor 1960, Godard a continuat să se schimbe în feluri care au atras atenția. Chiar și detractorii lui acceptă că el e cel mai imitat regizor al Noului Val Francez, poate cel mai influent regizor al întregii epoci postbelice. Cu generozitatea caracteristică, Truffaut remarca: „Există un cinema înaintea lui Godard și un cinema după Godard"*.

* În Jean-Luc Douin, *Godard* (Paris: Rivages, 1989), p. 26.

caracteristic neorealismului italian a fost împins până la limită. În filmele lui Truffaut, Godard și Chabrol, umorul de farsă e adesea la o clipă distanță de anxietate, durere și moarte.

Mai mult, Noul Val Francez a fost primul grup de regizori care au făcut trimiteri în mod deschis la tradiții cinematografice. Pentru acești foști critici, istoria filmului era o prezență vie. În *Cu sufletul la gură*, eroul îl imită pe Bogart, în timp ce eroina provine din *Bonjour Tristesse* (1958) al lui Otto Preminger. Petrecăreții din *Parisul e al nostru/ Paris nous appartient* (1961) proiectează *Metropolis*, iar în *Cele 400 de lovituri* băiatul fură o fotografie de platou din *O vară cu Monika/ Sommaren med Monika*, de Ingmar Bergman. O asemenea atenție la datoria filmului față de istorie a ajutat cinemaul reflexiv al anilor 1960 să-și facă intrarea.

Deoarece criticii *Cahiers* au optat pentru un cinema al viziunii personale, nu e surprinzător că Noul Val Francez nu s-a contopit într-o mișcare stilistică unitară precum expresionismul german sau montajul sovietic. Dezvoltarea carierelor regizorilor din timpul anilor 1960 sugerează că Noul Val n-a fost decât o scurtă alianță a temperamentelor diverse. Cei doi regizori-model care au exercitat cea mai mare influență au fost Truffaut și Godard (vezi *François Truffaut și*

Jean-Luc Godard din acest capitol), dar mai mulți dintre colegii lor au avut cariere îndelungate în industria filmului.

„Devii regizor", scria Claude Chabrol, „când faci rost de bani pentru a-ți realiza primul film"*. Moștenirea soției lui a finanțat *Frumosul Serge*, care a obținut o *primă pentru calitate* ce aproape i-a acoperit costurile înainte de lansare. Succesul repurtat de *Verii* i-a permis lui Chabrol să realizeze mai multe filme într-un timp scurt. Admirația sa pentru Hitchcock l-a condus spre psihodrame capricioase, adesea cu tușe de umor grotesc (*Femeiuștile/ Les Bonnes femmes*, 1960; *Ofelia/ Ophélia*). Chabrol a regizat o serie de thrillere psihologice: *Soția infidelă/ La Femme infidèle* (1969), *Bestia trebuie omorâtă/ Que la bête meure* (1969), *Măcelarul/ Le Boucher* (1970) și altele. La fel ca Hitchcock, Chabrol urmărește tensiunile clasei mijlocii până la explozia lor sub forma nebuniei și a violenței. La moartea lui din 2010, Chabrol făcuse peste șaizeci de lungmetraje și mai multe episoade de televiziune, rămânând regizorul cel mai pragmatic și flexibil, din punct de vedere comercial, provenit din grupul de la *Cahiers*.

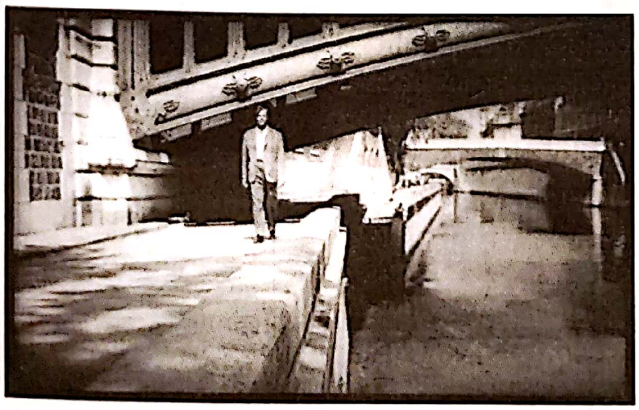
Deși Eric Rohmer era aproape cu un deceniu mai în vârstă decât majoritatea prietenilor săi de la *Cahiers*, a devenit cunoscut ceva mai târziu. Un estet meditativ, Rohmer adera îndeaproape la învățăturile lui André Bazin. *Zodia Leului/ Le Signe du lion* (1962) se aseamănă cu *Hoții de biciclete*, constând în mare parte din rătăcirile unui bărbat rămas fără casă în timpul verii pariziene fierbinți (**fig. 20.16**).

Mai târziu, Rohmer a demarat cele „Șase povestiri morale", studii mucalite ale unor bărbați și femei care se străduiesc să îmbine inteligența cu impulsurile emoționale și erotice. În primul lungmetraj din seria „Povestirilor", *Colecționara/ La Collectionneuse* (1966), farmecele de nimfă ale lui Haydée îl atrag pe supraintelectualul Adrien, însă fata îi tot scapă (**fig. 20.17**). După succesul acestui film, Rohmer a reușit să-și completeze prima serie cu *Noaptea mea cu Maud/ Ma Nuit chez Maud* (1967), *Genunchiul lui Claire/ Le genou de Claire* (1970) și *Dragostea de după-amiază/ L'amour l'après-midi* (1972). În anii 1980 a completat o a doua serie, „Comedii și proverbe", și a lansat o alta, „Povestirile celor patru anotimpuri" (1990–1998). Rohmer a continuat să regizeze și după ce a împlinit 80 de ani, adoptând formatul de 16 mm și pe cel digital (*Englezoaica și ducele/ L'Anglaise et le Duc*, 2001). Dezumflând prețiozitatea personajelor lui în timp ce empatizează totuși cu eforturile lor de a-și găsi fericirea, cinemaul lui Rohmer are savoarea romanului de maniere sau a filmelor lui Renoir.

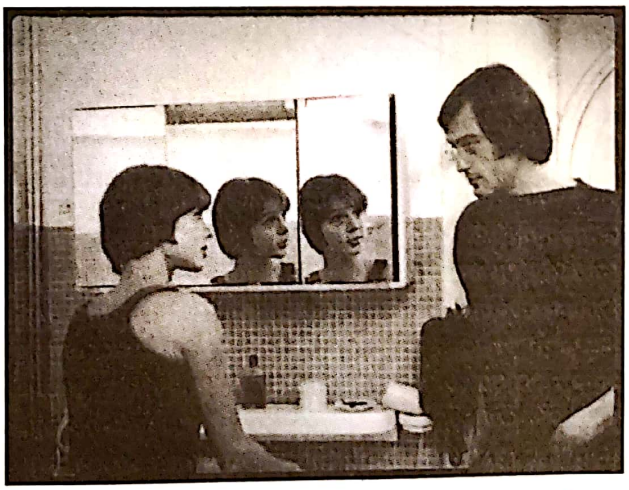
În timp ce Rohmer prefera povestirea concisă, grațios ironică, filmele lui Jacques Rivette, alt critic de la *Cahiers*, se zbăteau să capteze nemărginirea vieții înseși. *Amor nebun/ L'Amour fou* (1968) durează mai mult de patru ore, iar *Out 1* (1971), douăsprezece ore. Astfel de lungimi atipice îi permiteau lui Rivette să desfășoare treptat ritmul zilnic în spatele căruia își făceau simțită prezența conspirații întortocheate, pe jumătate ascunse. Multe dintre întrebările ridicate în *Out 1* nu primesc niciodată răspuns (**fig. color 20.2**).

Parisul e al nostru a inițiat această structură paranoică a intrigii. O tânără e informată că stăpânii nevăzuți ai lumii au împins un bărbat către suicid și în curând îl vor omorî pe iubitul ei. Filmul îi datorează multe lui Lang, ale cărui parabole despre destin și premoniții sumbre erau admirate de Rivette. *Parisul e al nostru*

* Claude Chabrol, *Et Pourtant je tourne...* (Paris: Laffont, 1976), p. 181.



20.16. Peisajele pariziene și mersul unui om obosit în *Zodia leului*.



20.17. Flirtul în sânul inteligheției: lumea caracteristică a lui Rohmer e deja formulată în *Colecționara*.

Scanned with OKEN Scanner

demonstrează și fascinația lui Rivette pentru teatru. Într-unul dintre firele narative, un regizor aspirant încearcă să pună în scenă *Pericle* în circumstanțe improvizate (**fig. 20.18**). *Amor nebun* dezvoltă același motiv mai pe larg, urmărind o echipă de filmare care documentează pe 16 mm producția unei trupe de teatru. Considerată marginală în perioada de glorie a Noului Val, opera lui Rivette a influențat masiv cinematograful francez al anilor 1970.

Mai stilizate din punct de vedere tehnic sunt filmele lui Jacques Demy, a cărui carieră s-a lansat cu *Lola* (1961, dedicată lui Max Ophüls ca omagiu adus *Lolei Montès*). Acest film și *Golful îngerilor/ Baie des anges* (1963) au inaugurat decorul și costumele artificiale care au devenit marca personală a lui Demy. Cu *Umbrelele din Cherbourg/ Les parapluies de Cherbourg* (1964), Demy și-a luat și mai multă distanță față de realism prin faptul că întregul dialog era cântat. Partitura pop a lui Michel Legrand și paleta cromatică vibrantă a lui Demy au făcut ca filmele să aibă un succes comercial imens. În *Domnișoarele din Rochefort/ Les Demoiselles de Rochefort* (1967), un omagiu adus musicalurilor MGM, Demy a construit senzația că întreaga populație a unui oraș dansa în raport cu stările schimbătoare ale protagoniștilor (**fig. color 20.3**). Majoritatea filmelor lui Demy creează un contrast tulburător între decorurile vizuale somptuoase și narațiunile banale, uneori chiar sordide.

Eticheta Noului Val le era uneori aplicată unor regizori care aveau puține în comun cu grupul de la *Cahiers*. Sălbaticul *Abisurile/ Les Abysses* (1963), de Niko Papatakis, de exemplu, pare mai degrabă îndatorat Teatrului Absurdului în reprezentarea psihodramei frenetice a două menajere. Prin contrast, clasicul Louis Malle își putea apropria un stil Nouvelle Vague pentru *Zazie în metrou/ Zazie dans le métro* (1960; **fig. 20.19**). În general, o mare varietate de cineaști tineri s-au lansat sub umbrela Noului Val Francez.

Noul Cinema: Malul Stâng

La finalul anilor 1950 a crescut în importanță o altă grupare slab interconectată de cineaști – de atunci cunoscută ca grupul Rive Gauche sau „Malul Stâng". În general mai maturi decât redacția *Cahiers*, tindeau să vadă cinematografia ca fiind similară altor arte, în special literaturii. Câțiva dintre acești regizori – Alain Resnais, Agnès Varda și Georges Franju – erau deja cunoscuți pentru documentarele lor de scurtmetraj neobișnuite (vezi *Franța: Documentarele de autor*, din Capitolul 21). Totuși, la fel ca cineaștii din Noul Val, practicau modernismul cinematografic, iar apariția lor la finalul anilor 1950 a avut de câștigat datorită interesului pentru experiment al publicului tânăr.

Două filme de la jumătatea anilor 1950 au fost precursoare importante. Alexandre Astruc, al cărui manifest al camerei-stilou fusese un imbold important pentru teoria autorilor (vezi *Apariția și propagarea teoriei auteuriste*, din Capitolul 19), a făcut *Nefericitele întâlniri/ Les Mauvaises rencontres* (1955), care folosește flashbackuri și o narațiune din *off* pentru a explica trecutul unei femei aduse la secția de poliție într-o anchetă despre un practicant de avorturi. Mai important e lungmetrajul succint al lui Varda *La Pointe Courte* (1955). O mare parte din film constă în plimbările arbitrare ale unui cuplu. Dar non-actorii și

20.18. O repetiție de teatru cu conotații sinistre (*Parisul e al nostru*).

20.19. Vioiciune care amintește de Frații Marx (*Zazie în metrou*).

Scanned with OKEN Scanner

locațiile autentice intră în conflict cu dialogul din *off* deconcertant de stilizat al cuplului (**fig. 20.20**). Montajul eliptic al filmului era fără seamăn în cinemaul din vremea lui.

Filmul-prototip al Malului Stâng a fost *Hiroshima, dragostea mea/ Hiroshima mon amour* (1959), regizat de Alain Resnais după un scenariu de Marguerite Duras. Apărut în 1959, a împărțit scena cu *Verii* și *Cele 400 de lovituri*, furnizând și mai multe dovezi privind înnoirea cinematografiei franceze. Dar *Hiroshima* era frapant de diferit de operele lui Chabrol și Truffaut. Deopotrivă rafinat intelectual și șocant la nivel visceral, juxtapunea prezentul și trecutul în feluri deranjante.

O actriță franceză vine în Hiroshima să joace într-un film anti-război. E atrasă de un bărbat japonez. De-a lungul a două nopți și zile cei doi fac dragoste, vorbesc, se ceartă și ajung la o înțelegere neclară. În același timp, amintirea unui bărbat german pe care l-a iubit femeia în timpul ocupației o năpădește în mod neașteptat. Se zbate să-și conecteze propriile chinuri din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial cu suferința cauzată în 1945 de distrugerea atomică din Hiroshima.

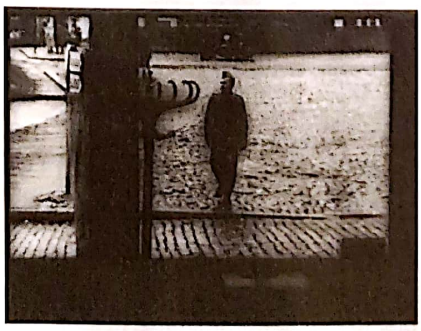
Duras construiește scenariul ca pe un duet, cu vocea masculină și cea feminină încrucișându-se peste imagini. Adesea spectatorul nu știe dacă pe coloana sonoră se aud conversații reale, dialoguri imaginare sau comentarii rostite de personaje. Filmul sare de la acțiunea poveștii din prezent la filmări documentare, de regulă din Hiroshima, sau la cadre din tinerețea actriței în Franța (**fig. 20.21, 20.22**). Cu toate că spectatorii mai văzuseră construcții cu flashbackuri de-a lungul anilor 1940 și 1950, Resnais a transformat aceste comutări temporale în unele bruște și fragmentare. În majoritatea cazurilor, ele pendulează ambiguu între memorie și fantezie.

În a doua parte din *Hiroshima*, bărbatul japonez o urmează pe femeia franceză prin oraș de-a lungul unei singure nopți. Acum, vocea ei interioară ia locul flashbackurilor, comentând ce se întâmplă în prezent. Dacă prima jumătate a filmului este atât de rapidă încât îl dezorientează pe spectator, a doua parte încetinește cu îndrăzneală cadența mersului lor, potențând ezitarea ei neliniștită și așteptarea lui răbdătoare. Ritmul, care ne forțează să observăm nuanțele din comportamentul lor, îl anticipează pe cel din *Aventura/ L'Avventura* al lui Antonioni.

Hiroshima, dragostea mea a fost arătat în afara competiției la Festivalul de Film de la Cannes în 1959 și a primit Premiul Internațional al Criticilor. A făcut furori, atât datorită secvențelor de intimitate sexuală, cât și pentru tehnicile narative. Amestecul ambiguu de realism documentar, evocare subiectivă și comentariu auctorial reprezentau o bornă în evoluția cinematografului internațional de artă.

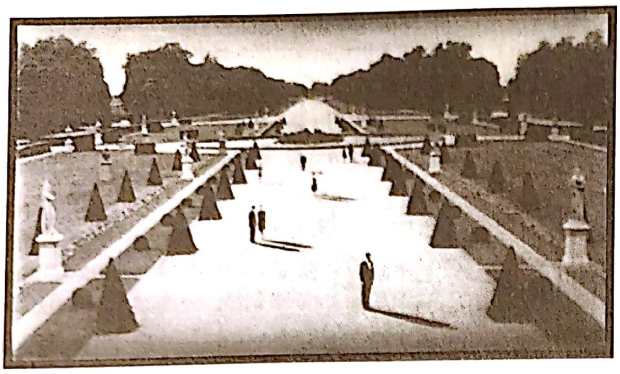
Hiroshima i-a câștigat lui Resnais un renume internațional. Următorul său film, *Anul trecut la Marienbad/ L'Année dernière à Marienbad* (1961), a împins ambiguitatea modernistă înspre noi extreme. Povestea despre trei oameni care se întâlnesc într-un hotel luxos amestecă fantezia, visul – și realitatea, dacă se poate distinge așa ceva (**fig. 20.23**). Următorul film al lui Resnais, *Muriel/ Muriel ou le Temps d'un retour* (1963), nu folosește flashbackuri, dar trecutul rămâne vizibil în filmele de amator ale unui tânăr din timpul serviciului lui militar traumatic în Algeria. Chiar mai explicit decât în *Hiroshima*, filmul abordează subiecte politice; eponima Muriel, niciodată vizibilă, e o algeriană torturată de ocupanții francezi. Resnais subliniază anxietatea prezentului printr-un montaj izbitor,

20.20. În *La Pointe Courte*, cuplul recită filosofic în timp ce, în fundal, pescarii își fac meseria.



20.21, 20.22. *Hiroshima, dragostea mea*: când cuplul stă întins în pat, Resnais taie abrupt la un cadru cu amantul german al femeii. Tonalitatea mai gri a peliculei ajută la marcarea trecutului îndepărtat.

Scanned with OKEN Scanner



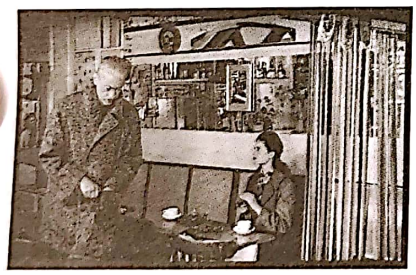
20.23. *Anul trecut la Marienbad*: oamenii lasă umbre, dar copacii și statuile, nu.

mult mai precis decât tăieturile bruște și neșlefuite ale Noului Val Francez (**fig. 20.24, 20.25**).

Succesul lui *Hiroshima* a ajutat la lansarea altor lungmetraje realizate de cineaștii din Malul Stâng. *Ochi fără chip/ Les yeux sans visage* (1959, **fig. 20.26**) și *Judex* (1963), de Georges Franju, au oferit o prelucrare cerebrală, vag suprarealistă a genurilor clasice și au omagiat regizori precum Fritz Lang și Louis Feuillade. Monteurul lui Resnais, Henri Colpi, a reușit să realizeze *Absență îndelungată/ Une Aussi longue absence* (1960), povestea unei proprietare de cafenea care e convinsă că un vagabond e soțul ei întors acasă. Prin secvențele fragmentare și tăieturile de montaj neașteptate, filmul anticipează *Muriel*. Marguerite Duras, care a scris ambele scenarii, a devenit ea însăși atrasă de regia de film (vezi Capitolul 25).

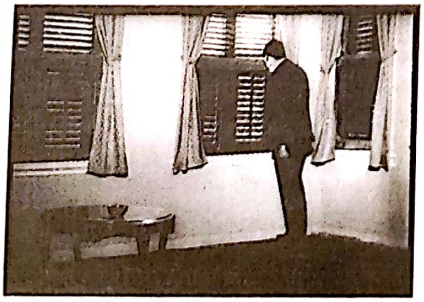
Reputația operei lui Resnais a facilitat migrarea spre regie a altei personalități literare. După ce a scris *Anul trecut la Marienbad,* romancierul Alain Robbe-Grillet a debutat ca regizor cu *Nemuritoarea/ L'Immortelle* (1962). Filmul continuă redarea din Marienbad a timpurilor și spațiilor „imposibile" (**fig. 20.27, 20.28**). Al doilea proiect al lui Robbe-Grillet, *Trans-Europ-Express* (1967), are o narațiune autoreflexivă despre trei scriitori care călătoresc cu trenul pentru a scrie despre traficul internațional de droguri. Filmul ne arată intrigile lor puse în scenă, cu toate variantele și revizuirile care ies la iveală din discuția lor.

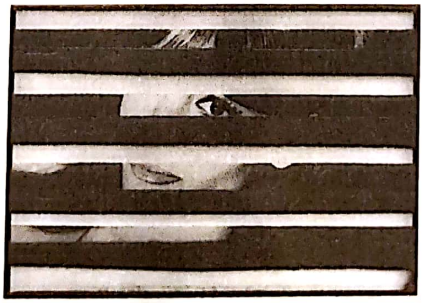
Reputația lui *Hiroshima* a ajutat-o și pe Agnès Varda să realizeze lungmetrajul *Cléo de la 5 la 7/ Cléo de 5 à 7* (1962). În ciuda titlului, filmul descrie nouăzeci și cinci de minute din viața unei actrițe care așteaptă rezultatele unui test medical crucial. Varda ne distanțează de această situație tensionată împărțind filmul în treisprezece „capitole" și incluzând diverse digresiuni (**fig. 20.29**). Exuberanța filmului, prin contrast surprinzător cu subiectul sinistru, îl apropie de tonul Noului Val, însă experimentul în manipularea duratei narative are o savoare intelectuală tipică pentru grupul Malului Stâng.



20.24, 20.25. *Muriel*: când Alphonse se ridică de la o masă, Resnais taie ca să-l arate într-o altă locație, dar în aceeași parte a cadrului.

20.26. O mască de un alb palid ca moartea amintește de machiajul filmelor mute în *Ochi fără chip* al lui Franju.





20.27, 20.28. Protagonistul din *Nemuritoarea* privește printre niște jaluzele, iar femeia fantomatică pe care o urmărește îl privește, dintr-o fotografie, înapoi.

20.29. Cleo cântă în direcția camerei.

Scanned with OKEN Scanner

Atât cineaștii asociați cu Noul Val Francez, cât și cei asociați cu Malul Stâng au avut doar câțiva ani de succese financiare. Mersul la cinema a continuat să scadă în intensitate. Câteva opere ale regizorilor începători, cel mai notabil *Adio, Philippine/ Adieu Philippine* (1963), de Jacques Rozier, au acumulat costuri imense de producție. Până în 1963, Noul Cinema nu mai vindea și era la fel de dificil pentru un regizor tânăr să debuteze precum în urmă cu zece ani. Producători tenace precum Georges de Beauregard, Anatole Dauman, Mag Bodard și Pierre Braunberger i-au sprijinit pe cineaștii importanți ai mișcărilor, însă mult mai rentabili erau regizorii precum Claude Lelouch, al cărui *Un bărbat și o femeie/ Un homme et une femme* (1966) folosea tehnici din Noul Cinema ca să ambaleze o intrigă romantică tradițională.

Cu toate acestea, cinemaul francez al anilor 1960 a fost unul dintre cele mai admirate și imitate din lume. Tradiția Calității a fost contestată de un modernism cinematografic viguros.

ITALIA: CINEMAUL TÂNĂR ȘI WESTERNURILE SPAGHETTI

La finalul anilor 1950 și la începutul anilor 1960, industria filmului italian s-a descurcat mult mai bine decât cea franceză. Creșterea prețurilor biletelor a compensat pentru publicul în declin, iar filmele italiene au obținut o mare parte din încasările cinematografelor locale. Pe piața internațională erau binevenite filmele horror, comediile precum *Divorț în stil italian/ Divorzio all'italiana* (1961) și epopeile „mitologice" revigorate precum *Hercule dezlănțuit/ Ercole e la regina di Lidia* (1959). Companiile americane și europene continuau să coproducă filme italiene. Cinecittà lansa filme pe bandă rulantă, iar în 1962 Dino De Laurentiis a construit un studio enorm în afara Romei. Până la începutul anilor 1960, Italia devenise centrul cel mai activ al producției vest-europene.

Cei mai vizibili regizori italieni au fost Fellini și Antonioni, ale căror filme de la începutul anilor 1960 le-au solidificat reputația de autori (vezi Capitolul 19). Expansiunea industriei le-a permis și altor zeci de regizori noi să-și lanseze carierele. Majoritatea s-au concentrat asupra genurilor populare, dar câțiva au devenit mai celebri și mai influenți – fiind adesea caracterizați în raport cu tradiția neorealistă.

O actualizare directă a neorealismului a putut fi întâlnită în filmele lui Ermanno Olmi. De la prima secvență, care prezintă un tânăr trezindu-se în timp ce părinții lui pregătesc micul-dejun, *O slujbă sigură/ Il Posto* (1961) pare să continue observarea răbdătoare a vieții cotidiene desfășurate în *Umberto D.* (vezi *Umberto D.: Menajera se trezește*, din Capitolul 16). *O slujbă sigură* e în egală măsură tipic pentru Tânărul Cinema internațional în relaxarea narațiunii dincolo de norma neorealistă. Candidatura tânărului pentru un post de funcționar, ritualurile neînsemnate ale muncii de birou și viața melancolică a angajaților sunt prezentate într-o manieră anecdotică, prin digresiuni (**fig. 20.30**). Firul poveștii de dragoste rămâne neîncheiat. Alternarea de către Olmi a tușelor satirice cu simpatia neeclipsată amintește de atitudinea tinerilor cineaști cehoslovaci precum Jiři Menzel.

Impulsul înspre critica socială a neorealismului a fost intensificat de noii cineaști simpatizanți ai stângii. Probabil cea mai apropiată de sursa ei neorealistă a fost opera fraților Vittorio și Paolo Taviani, care aveau să se bucure de faimă internațională în anii 1970. Francesco Rosi, care-l asistase pe Visconti la realizarea filmului *Pământul se cutremură/ La Terra trema*, a îmbinat o anchetă semidocumentară asupra morții unui bandit sicilian cu flashbackuri non-cronologice în *Salvatore Giuliano* (1961). Evitând să se concentreze asupra protagonistului său, filmul sondează forțele mafiote și pe cele ale guvernului care-l înfrâng pe rebelul populist.

Marco Bellocchio a adus pe ecrane o critică realizată din perspectiva Noii Stângi asupra comunismului ortodox în *Cu pumnii în buzunare/ I pugni in tasca* (1966) și *China e vecină/ La Cina e vicina* (1967). Gillo Pontecorvo, mai în vârstă decât aceștia, a avut una dintre cele mai importante contribuții la tendință cu

20.30. *O slujbă sigură*: moartea unui angajat mai vechi îi permite protagonistului să se mute în birou cât luptă pentru biroul gol un pic mai bun aflat în prim-planul șirului.

Scanned with OKEN Scanner

Bătălia pentru Alger/ La battaglia di Algeri (1966). Acest semidocumentar înscenat folosea convențiile *cinéma vérité* pentru a evoca proximitatea războiului algerian pentru independență (**fig. 20.31**); dar, folosind o construcție complexă de flashbackuri, Pontecorvo, la fel ca Rosi, a lăsat să se întrevadă influența lui Resnais și a altor cineaști care experimentau.

Impulsul neorealist a întâlnit, de asemenea, un modernism radical în opera lui Pier Paolo Pasolini. Marxist atipic, homosexual și un necredincios cufundat în catolicism, Pasolini a făcut furori în cultura italiană. Era deja faimos ca poet și romancier când a început să realizeze filme. A lucrat la mai multe scenarii, inclusiv la *Nopțile Cabiriei/ Le notti di Cabiria* al lui Fellini, iar pe actori îi distribuia în filmele proprii după un principiu pe care Vittorio De Sica l-ar fi acceptat: „Aleg actorii pentru ceea ce sunt, nu pentru ce se prefac că sunt."* Însă Pasolini susținea că preia de la Charles Chaplin, Carl Dreyer și Kenji Mizoguchi ideea că cineastul poate revela dimensiunile epice și mitice ale lumii.

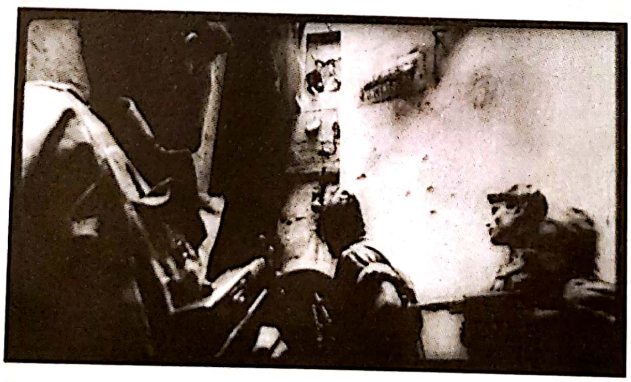
Examinarea sumbră a sărăciei urbane în *Accattone* (1961) și *Mama Roma/ Mamma Roma* (1962) a fost salutată ca o întoarcere la neorealism. Și totuși, felul în care se apropia Pasolini de aceste medii amintea de *Cei uitați/ Los Olvidados* al lui Luis Buñuel (vezi *Cinematograful mexican popular*, din Capitolul 18), nu doar prin scenele de violență brută, ci și prin imagistica onirică tulburătoare. Pasolini a criticat neorealismul pentru că era prea legat de politicile Rezistenței și prea atașat de veridicitatea de suprafață. „În neorealism lucrurile sunt descrise cu o anumită detașare, cu căldură umană amestecată cu ironie – caracteristici în care eu nu mă regăsesc."**

* Oswald Stack, *Pasolini on Pasolini* (Bloomington: Indiana University Press, 1969), p. 49.
** *Ibid.*, p. 109.

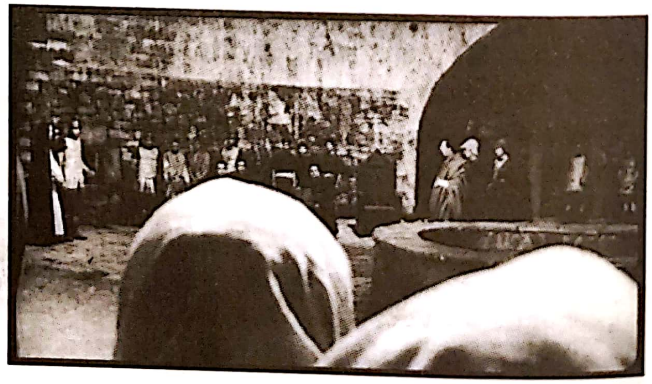
Primele filme ale lui Pasolini arată și ceea ce el numea *pasticchio*, „punerea de-a valma" a unui vast spectru de materiale fonice și vizuale. În compoziții care amintesc de picturi renascentiste, personajele scot pe gură limbaj vulgar. Secvențele filmate pe stradă în maniera *cinéma vérité* sunt acompaniate muzical de Bach sau de Mozart. Pasolini explica aceste discrepanțe la nivelul tehnicilor folosite pretinzând că țărănimea și cele mai dezavantajate sectoare ale clasei muncitoare urbane au păstrat o legătură cu mitologia preindustrială, pe care intenționa să o evoce prin citarea marilor opere ale trecutului.

Strategia „contaminării" stilistice, cum a numit-o Pasolini, era probabil cel mai puțin disruptivă în *Evanghelia după Matei/ Il vangelo secondo Matteo* (1964), care – spre deosebire de scrierile și filmele lui anterioare – a fost lăudat de Biserica Catolică. Povestea biblică era prezentată cu mai mult realism decât în epopeile hollywoodiene sau în cele realizate la Cinecittà. Pasolini l-a făcut pe Iisus un predicator feroce, adesea nerăbdător, și s-a fixat pe trăsăturile butucănoase ale personajelor, pe pielea lor ridată și pe dinții stricați. *Evanghelia după Matei* nu e însă pur și simplu o scriptură neorealistă. Tehnicile sunt amestecate de-a valma. Bach și Prokofiev rivalizează cu africana *Missa Luba* pe coloana sonoră. Chipuri desprinse din picturi renascentiste sunt filmate în cadre cu transfocări abrupte. Judecarea lui Iisus de către Pilat e filmată cu camera din mână din mijlocul unei mulțimi de privitori, de parcă un reporter de știri nu a reușit să se apropie suficient de mult de subiectul său (**fig. 20.32**).

Pasolini, scriitorul experimental devenit cineast, se aseamănă într-o oarecare măsură cu Alain Robbe-Grillet, în timp ce Bernardo Bertolucci reprezintă o paralelă italiană la regizorii din Noul Val Francez. La vârsta de 19 ani, Bertolucci a fost asistent



20.31. Cadrele din mână dau senzația unui reportaj de război în timp ce camera îi urmărește pe soldații care invadează o clădire rezidențială în *Bătălia pentru Alger*.



20.32. *Evanghelia după Matei*: din punctul de vedere al lui Iuda, vedem procesul din spatele capetelor celorlalți privitori.

Scanned with OKEN Scanner

de regie la *Accattone*, iar Pasolini a scris scenariul pentru primul său film, *Cumătra uscată/ La Commare secca* (1962). Un cinefil devotat, Bertolucci și-a petrecut vacanțele din adolescență văzând filme la Cinemateca Franceză. Deși se identifica puternic cu cineaștii Noului Val, construcția atentă și eleganța tehnică a filmelor lui l-au apropiat mai mult de lumea moderniștilor mai vârstnici precum Alain Resnais. În *Cumătra uscată*, detectivii rămași în afara cadrului îi interoghează pe suspecții de crimă, iar flashbackurile prezintă versiunea fiecărui suspect asupra evenimentelor. Acest dispozitiv modernist familiar, exploatat în *Cetățeanul Kane* și *Rashomon*, e aplicat aici unei situații clasice neorealiste – furtul unei genți care amintește atât de *Hoții de biciclete*, cât și de *Nopțile Cabiriei*.

Cel mai celebrat film realizat de Bertolucci în această perioadă a fost autobiograficul *Înainte de revoluție/ Prima della rivoluzione* (1964). Povestea unui tânăr care se îndrăgostește de mătușa lui face paradă de referințe la revista *Cahiers du cinéma* și la cineaștii hollywoodieni și etalează priceperea regizorului în procedee de dezorientare tipice cinemaului de artă (**fig. 20.33–20.37**). Evitând perturbările radicale ale lui Godard, Bertolucci a realizat filme moderat moderniste de mare rafinament tehnic, o calitate pe care o va exploata în succesele sale din anii 1970 și 1980.

Prosperitatea industriei le-a permis multor regizori să debuteze. Precum în Franța totuși, această perioadă de oportunități a fost destul de scurtă. O criză s-a manifestat între 1963 și 1964, când filmele istorice au căzut din preferințele publicului, și companiile au suferit de pe urma unor eșecuri costisitoare, în special *Ghepardul/ Il gattopardo* (1963), al lui Luchino Visconti, și *Sodoma și Gomora/ Sodoma e Gomorra*, al lui Robert Aldrich (1963). În 1965, guvernul a inițiat o politică de sprijin asemănătoare cu cea din Franța: prime acordate filmelor de calitate, împrumuturi bancare garantate și credite din fonduri speciale.

În timp ce această politică a condus la o nouă perioadă de avânt în realizarea de filme, producătorii au recurs la producții de buget mic în genuri noi, de tipul filmelor erotice și imitațiilor după James Bond. Mario Bava a introdus un nou erotism, dar și decoruri baroce și mișcări de cameră bizare în thrillere bazate pe fantezie numite *gialli* (*Sâmbăta neagră/ I tre volti della paura*, 1963; *Sânge și dantelă neagră/ 6 donne per l'assassino*, 1964; **fig. color 20.4**).

Genul italian cu cel mai mare succes în plan internațional a fost *westernul spaghetti*, după cum a ajuns cunoscut în limba engleză, iar practicantul lui cel mai important a fost Sergio Leone. Leone era un cinefil la fel de dedicat precum regizorii Noului Val Francez. A lucrat ca regizor secund pentru tatăl său, Roberto Roberti, pentru De Sica (la *Hoții de biciclete*) și pentru regizori americani ai unor producții în deplasare. După ce a realizat două filme istorice, Leone a trecut la genul care urma să stabilizeze din nou industria.

Pentru un pumn de dolari/ Per un pugno di dollari (1964), *Pentru câțiva dolari în plus/ Per qualche dollaro in più* (1965) și *Bunul, răul și urâtul/ Il buono, il brutto,*

20.33. Jonglarea derutantă cu cronologia din *Înainte de revoluție*: mătușa ordonează pe pat fotografii din viața ei.

20.34. După un plan-detaliu pe câteva dintre fotografii…

20.35. … Bertolucci taie la un cadru cu patul gol și se apropie de el; ea intră în cameră din fundal.

20.36. *stânga* Apoi Bertolucci reia etalarea fotografiilor, din nou împrăștiate pe pat…

20.37. *dreapta* …înainte ca mătușa să întoarcă încet fotografiile, una câte una. Oare cadrul cu patul gol e scos din ordinea temporală sau marchează o nouă ocazie în care mătușa s-a întors la pat și a așezat fotografiile?

Scanned with OKEN Scanner

il cattivo (1966) au devenit prototipurile westernului spaghetti. Clint Eastwood, laconic și neras, se plimbă printr-o lume de un absurd grotesc modelată după filmele cu samurai ale lui Akira Kurosawa. Westernurile lui Leone sunt de un realism dur – orașe dărâmate, ponchouri zdrențuite și o violență mai înspăimântătoare decât văzuseră vreodată majoritatea spectatorilor. Dar ele etalează deopotrivă o splendoare aproape amintind de convențiile operei. Peisaje vaste (filmate ieftin în Spania) sunt juxtapuse cu planuri-detaliu în format panoramic ai unor ochi sau mâini. Obiectivele convexe cu unghi mare distorsionează profunzimea câmpului (**fig. color 20.5**). Stilul vizual flamboaiant al lui Leone împinge convențiile westernului până la nivelul de ceremonie formală, așa că o înfruntare într-un bar devine la fel de lungă și de stilizată precum confruntarea din *Ivan cel Groaznic* al lui Serghei Eisenstein. Cu toate acestea, Leone dezumflă adesea secvențele de mare tensiune apelând la un umor macabru.

În fiecare film, coloana sonoră a lui Ennio Morricone conferă dimensiuni eroice acțiunii prin corzi înălțătoare sau o ia în derâdere prin includerea unui fluierat sau a unui zbârnâit brusc. Leone l-a numit pe Morricone „scenaristul" lui, deoarece compozitorul putea înlocui o replică cu un acord expresiv subit*. Morricone l-a ajutat, de asemenea, pe Leone să exagereze implicațiile tematice ale unui film ca atunci când, în finalul din *Pentru un pumn de dolari*, paralela dintre un duel cu arme de foc și o luptă cu tauri reiese nu doar din forma de coridă a arenei, ci și din alămurile mexicane vibrante de pe coloana sonoră.

Succesul uriaș al *trilogiei dolarilor* a îmboldit producția de westernuri spaghetti și i-a făcut pe Leone, Morricone și Eastwood celebri în toată lumea. Deși Leone a lucrat într-un gen popular, reinterpretarea lui flamboaiantă, foarte personală a convențiilor acestuia s-a dovedit la fel de semnificativă precum eforturile acelor regizori din cinematograful de artă care au revizuit și contestat tradiția neorealistă.

MAREA BRITANIE: CINEMAUL *KITCHEN SINK***

Așa cum Italia a cultivat westernurile spaghetti, realizatorii britanici au răspuns la declinul interesului pentru cinema creând noi tipuri de filme. Hammer Films, o companie independentă de producție, s-a făcut remarcată cu o serie de filme horror populare pe plan internațional. Multe erau *remake*-uri libere ale filmelor Universal din anii 1930, inclusiv *Dracula* (altfel zis *The Horror of Dracula*, 1958, Terence Fisher). Mai sângeroase decât predecesoarele lor, erau producții șlefuite, în imagini color elegante (**fig. color 20.6**).

Voga horrorurilor a pavat calea pentru unul dintre cele mai neobișnuite filme ale vremii, *Ochiul care ucide/ Peeping Tom* (1959) al lui Michael Powell. Deși nu a fost produs de Hammer, scenaristul lui lucrase acolo. Avea drept protagonist un operator tânăr și timid, totodată criminal psihopat filmând pe 16 mm agonia femeilor pe care le ucidea. Pentru că Powell coregizase unele dintre cele mai prestigioase filme din era postbelică, precum *Pantofiorii roșii/ The Red Shoes* și *Drumul spre stele/ A Matter of Life and Death* (vezi Capitolul 17), criticii n-au putut înțelege de ce a abordat această poveste sordidă. Și totuși, *Ochiul care ucide* explorează rădăcinile violenței sexuale cu o complexitate neobișnuită pentru vremea sa, asociind premonitoriu abuzul din copilărie cu crimele de mai târziu ale victimei. Chestionează, de asemenea, modul în care mediul cinematografic însuși trezește pulsiuni erotice (**fig. 20.38**).

20.38. Imaginea uneia dintre victimele terifiate din *Ochiul care ucide* e proiectată parțial pe corpul protagonistului, în timp ce acesta stă în picioare în fața ecranului de cinema.

* Noel Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone* (Paris: Stock, 1987), p. 93.

** *Kitchen Sink* e un termen folosit (uneori peiorativ) pentru a descrie realismul social al filmelor britanice la care se face referire, care se disting atât prin ce nu arată – interioare improbabil de arătoase și scumpe, verdele hipnotic al peisajului britanic sau orice alt fel de exterioare pitorești –, cât și prin autenticitatea locațiilor (fie că sunt interioare sau exterioare, de regulă urbane și necosmetizate), care descrie suplimentar personajele prin mediul lor. (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

Alături de filmele horror, filmele „Kitchen Sink" (ale „chiuvetei din bucătărie") reprezentau o altă arie distinctivă a cinemaului britanic. Thrillerele și filmele de dragoste britanice din anii 1940 prezentaseră sectoare debilitate ale clasei muncitoare, dar filmele *Kitchen Sink* au mers mai departe, concentrându-se pe conflictul de clasă și utilizând tehnici moderniste. Regizorii principali proveneau din grupul Free Cinema (vezi *National Film Board of Canada* și *Free Cinema*, din Capitolul 21), iar lungmetrajele lor de ficțiune au devenit echivalentul britanic al Noului Val Francez.

La jumătatea anilor 1950, piesele de teatru și textele de ficțiune despre protagoniști rebeli din clasa muncitoare au creat curentul cu conștiință de clasă al „tânărului furios". Cea mai importantă dintre aceste opere a fost piesa lui John Osborne *Privește înapoi cu mânie* (*Look Back in Anger*), regizată pentru scena de teatru de Tony Richardson în 1956. În 1959, Richardson și alții au format o companie de producție, Woodfall, cu gândul de a trece de la scurtmetrajele documentare ale Free Cinema la lungmetrajul de ficțiune.

Unul dintre primele filme Woodfall a fost adaptarea lui Richardson după *Privește înapoi cu mânie* (1959), cu Richard Burton în rolul principal. Eroul alienat se ocupă de o tarabă cu dulciuri și reclamă nedreptățile de clasă în fața camarazilor săi. Cea mai bună prietenă a lui e proprietara vârstnică de la care închiriază taraba, pe care o însoțește într-o vizită la mormântul soțului ei (**fig. 20.39**). Precum în cazul altor filme din această tendință, realismul lucid din *Privește înapoi cu mânie* îi datorează mult filmării în locații autentice.

Cu toate că *Privește înapoi cu mânie* a fost un eșec comercial, un alt film produs de Woodfall, realizat în aceeași perioadă și lansat puțin mai devreme, a performat mai bine în sălile de cinema. *Drumul spre înalta societate/ Room at the Top* (1959, Jack Clayton) era ecranizarea unui roman despre un erou cinic din clasa muncitoare care se însoară cu fiica unui patron de fabrică pentru a-și îmbunătăți propria condiție socială.

20.39. Ca multe filme *Kitchen Sink*, *Privește înapoi cu mânie* evidențiază peisajele industriale sumbre de care sunt înconjurate personajele.

O meditație asupra deziluziei vieții în orașele britanice de provincie, *Drumul spre înalta societate* era neobișnuit în directețea sexuală și în portretizarea resentimentului de clasă.

Poate că filmul chintesențial al tendinței *Kitchen Sink* e *Sâmbătă seara, duminică dimineața/ Saturday Night and Sunday Morning* (1960) al lui Karel Reisz. Arthur nu poate să sufere munca din fabrică și pe părinții lui pasivi (**fig. 20.40**), însă în final admiră împreună cu logodnica lui un complex rezidențial din suburbie, un cadru care sugerează că vor înfrunta aceeași viață mohorâtă.

Sâmbătă seara, duminică dimineața ecraniza un roman de Alan Sillitoe, care și-a adaptat ulterior o proză scurtă pentru *Singurătatea alergătorului de cursă lungă/ The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962) al lui Richardson, unde un deținut posac dintr-o casă de corecție se antrenează ca alergător de cros. Precum alte filme ale mișcării tinerilor furioși, *Singurătatea alergătorului de cursă lungă* a împrumutat tehnici din Noul Val Francez, inclusiv mișcarea accelerată, care sugerează surescitarea protagonistului din timpul comiterii infracțiunilor și filmarea din mână pentru a reda joggingul stimulant în aer liber. Într-un ecou al *Celor 400 de lovituri*, filmul lui Richardson se încheie cu un stop-cadru surprinzându-i pe băieți în timp ce asamblează măști de gaze.

Precum regizorii de la *Cahiers*, Lindsay Anderson fusese critic de film și își exprimase în mod similar dezaprobarea față de industria cinematografică britanică și de refuzul ei plicticos de a confrunta viața contemporană. Primul său lungmetraj, *Viață sportivă/ This Sporting Life* (1963), e despre un miner care încearcă să devină jucător profesionist de rugby în timp ce întreține o relație complicată cu proprietara apartamentului în care locuiește (**fig. 20.41**). Anderson incriminează societatea capitalistă reprezentată prin promotorii sportivi corupți întâlniți de erou.

Cinemaul *Kitchen Sink* a avut viață scurtă. *Viață sportivă* nu a reușit să atragă publicul în săli, iar succesul neașteptat al unui alt film, foarte diferit de celelalte, produs de Woodfall, i-a deviat pe cineaști în direcții noi. Îndepărtându-se de realismul dur, Richardson a adaptat un roman clasic al literaturii britanice umoristice în *Tom Jones* (1963), bazându-se pe Osborne pentru scenariu. Susținut de United Artists, acest film color de mare buget a împrumutat multe elemente din Noul Val Francez (**fig. 20.42**). A avut mare succes și a câștigat mai multe premii ale Academiei Americane de Film.

Scanned with OKEN Scanner

20.40. Secvența de deschidere din *Sâmbătă seara, duminică dimineața* îl arată pe protagonist la lucru, în timp ce-i auzim vocea din *off*: „Nu-i lăsa pe nenorociți să te facă bucăți; ăsta e singurul lucru pe care l-am învățat."

20.41. Eroul lui *Viață sportivă*, într-un rar interludiu vesel, jucându-se cu fiul iubitei lui, în timp ce aceasta îi privește. Filmele *Kitchen Sink* adesea pun în contrast pacea de la țară cu opresiunea orașului industrializat.

20.42. Tom Jones se întoarce către spectatori și îi întreabă dacă au văzut-o pe proprietară furându-i din buzunar (*Tom Jones*).

Îndepărtându-se de viața clasei muncitoare din orașele industriale, cineaștii au început să se alăture vogăi pentru portretizarea „Londrei petrecărețe" („swinging London"). Hainele englezești și rock'n'roll-ul britanic au devenit brusc ultima modă, iar Londra a ajuns să fie percepută drept capitala rafinamentului, a mobilității sociale și emancipării sexuale. O serie de filme ce sondau superficialitatea stilului de viață „mod"* au avut succes în cinematografele de artă din întreaga lume.

De exemplu, în *Darling* (1965, John Schlesinger) un fotomodel accede la straturile superioare ale societății printr-o înlănțuire de relații amoroase și într-un final se mărită cu un prinț italian. *Darling* folosește multe tehnici provenite din Noul Val Francez, precum tăieturile în cadru și stop-cadrele. *Alfie* (1966, Lewis Gilbert) oferă o versiune masculină a lui *Darling*, având în centru un egoist fermecător care seduce mai multe femei, evitând toate problemele până când are de-a face cu avortul ilegal al uneia dintre victime. Tendința spre nararea reflexivă a permis filmului să împrumute tehnica piesei pe care o adaptează, în care Alfie își împărtășește gândurile direct către public.

Morgan, un caz de tratat/ Morgan, a Suitable Case for Treatment (1966) al lui Reisz a adus laolaltă eroul din clasa muncitoare specific mișcării *Kitchen Sink* cu o critică amuzantă a „Londrei petrecărețe". Un bărbat dintr-o familie marxistă încearcă cu disperare să-și împiedice soția să divorțeze de el pentru a se putea mărita cu patronul snob al unei galerii de artă. *Morgan* asimilează convențiile cinematografului de artă în secvențele de fantezie, unde eroul compară oamenii cu gorilele și își imaginează propria execuție (**fig. 20.43**).

Succesul i-a determinat pe cineaștii talentați ai mișcării să abandoneze realismul tipic al *Kitchen Sink*. Triumful la *box office* al lui *Tom Jones* l-a propulsat pe Richardson la Hollywood, în timp ce Albert Finney, Richard Harris, Julie Christie și Michael Caine au devenit vedete internaționale. Finanțarea americană a filmelor britanice s-a schimbat, la rândul ei. Filmul realist de buget mic era adesea asociat cu un cinema angajat politic. Multe opere notabile de mai târziu au fost filme de gen inventive sau filme de prestigiu costisitoare, realizate adesea cu susținere americană (de exemplu, *Doctor Jivago*, David Lean, 1965).

20.43. Morgan își imaginează propria execuție într-un depozit de gunoaie decorat cu picturile unor marxiști faimoși (*Morgan, un caz de tratat*).

* O subcultură a tineretului britanic, răspândită cu precădere în anii 1960, al cărei nume e abreviat de la „modernism", și e asociată cu anumite alegeri vestimentare (stil frapant, modernist), adesea cu motocicletele și cu muzica (jazz, *rhythm and blues*) cu rădăcini africane sau caraibiene. A fost încadrată ideologic ca un conflict de generații, o reacție a tinerilor postbelici la austeritatea din vremea celui de-Al Doilea Război Mondial. Pete Meaden, figură marcantă a subculturii, a descris-o ca „viață curată în circumstanțe dificile". (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

TÂNĂRUL CINEMA GERMAN

În februarie 1962, la Festivalul de Film de la Oberhausen, a fost articulat un nou impuls în cadrul cinematografiei vest-germane. Douăzeci și șase de regizori au semnat un manifest declarând moartea vechiului cinema. Confruntați cu o industrie în descompunere și cu un public tot mai restrâns, semnatarii promiteau să ajute cinemaul german să-și redobândească renumele internațional. După trei ani de lobby și de dezbateri publice, guvernul central a înființat așa-numita „Comisie pentru Tânărul Cinema German" („Kuratorium Junger Deutscher Film") la începutul lui 1965. Agenția punea la dispoziția regizorilor care își dovediseră capacitățile cu scurtmetraje remarcabile împrumuturi fără dobândă oferite pe baza scenariilor.

De-a lungul scurtei sale existențe, Comisia a finanțat în jur de douăzeci și cinci de filme de lungmetraj. Toate erau proiecte cu bugete reduse filmate în locație, actorii și echipa fiind plătiți cu sume infime. Dar multe dintre aceste „filme de rucsac" („Rücksackfilme") șocau prin noutatea lor. Reprezentau Germania contemporană ca pe un tărâm al căsniciilor disfuncționale, al tineretului rebel și al sexului fără obligații. Sugerau că moștenirea nazismului persistă în prezent. Și, după aproape două decenii de adaptări respectuoase ale clasicilor, Tânărul Cinema German încheia alianțe cu literatura experimentală. Acesta era un cinema al „autorilor" („Autoren"). Spre deosebire de criticii-cineaști *auteuri* din Franța, tinerii germani explorau un cinema modernist cu ambiții literare.

Mai târziu, oberhausenienii urmau să admită că manifestul era, în mare parte, o cacealma, dar mai mulți dintre semnatari, precum Edgar Reitz și Volker Schlöndorff, au reușit să-și construiască cariere solide. Dintr-o perspectivă internațională de termen lung, cele mai notabile debuturi ale perioadei au fost cele ale lui Alexander Kluge și Jean-Marie Straub.

Având formație de avocat, Kluge a devenit scriitor de texte experimentale și – după ce a văzut *Cu sufletul la gură* – regizor de film. A fost cel mai neobosit apărător al Tânărului Cinema German. Semnatar al manifestului de la Oberhausen, Kluge a jucat un rol central în lobby-ul în vederea înființării Comisiei pentru Tânărul Cinema German. A contribuit la fondarea primei școli de producție de film din Germania de Vest, la Ulm. În aceeași perioadă, a realizat o serie de scurtmetraje. În 1965, a primit finanțare de la Comisie pentru ceea ce va deveni *Anita G./ Abschied von Gestern* (tradus literal „Îndepărtarea de ziua de ieri", 1966). Înfloriturile stilistice ale lui Kluge – tăieturi în cadru, mișcare accelerată, intertitluri disruptive, panoramări din mână –, precum și narațiunea sa fragmentată, eliptică plasează ferm *Anita G.* în cadrul Cinemaului Tânăr al anilor 1960. Anita G. ar putea fi o eroină a Noului Val Francez: hoinărește prin orașe, încearcă să-și păstreze slujba, se complace în mici infracțiuni, are aventuri amoroase și se trezește însărcinată și arestată.

Însă, spre deosebire de contemporanii săi francezi, Kluge a încercat să-i dea Anitei o semnificație istorică. Povestea ei e întreruptă de o povestire pentru copii din anii 1920, de interviuri în stilul cinemaului direct, precum și de fotografii și de cântece vechi. Condiția Anitei ilustrează continuitatea dintre Germania nouă și cea veche; epigraful filmului este „suntem separați de ziua de ieri nu de un abis, ci de situația schimbată". Deși tehnica narativă a lui Kluge nu încurajează publicul să se identifice întru totul cu Anita, există momente de patos discret (**fig. 20.44**). După recunoașterea internațională oferită acestui film, Kluge a devenit cel mai elocvent teoretician al Tânărului Cinema German, susținând filmele care eliberau imaginația publicului în moduri noi.

O figură mult mai puțin publică a fost cineastul de origine franceză Jean-Marie Straub. În tinerețe a fost profund impresionat de *Doamnele din Bois du Boulogne/ Les Dames du Bois du Boulogne* al lui Bresson, precum și de filmele lui Lang și Dreyer. Alături de soția sa, Danièle Huillet, Straub a adaptat două cărți scrise de Heinrich Böll, *Machorka-Muff* (1963) și *Neîmpăcați sau Doar violența ajută acolo unde domnește violența/*

20.44. *Anita G.*: Anita trebuie să-și schimbe hainele în goana evadării, la marginea drumului.

Scanned with OKEN Scanner

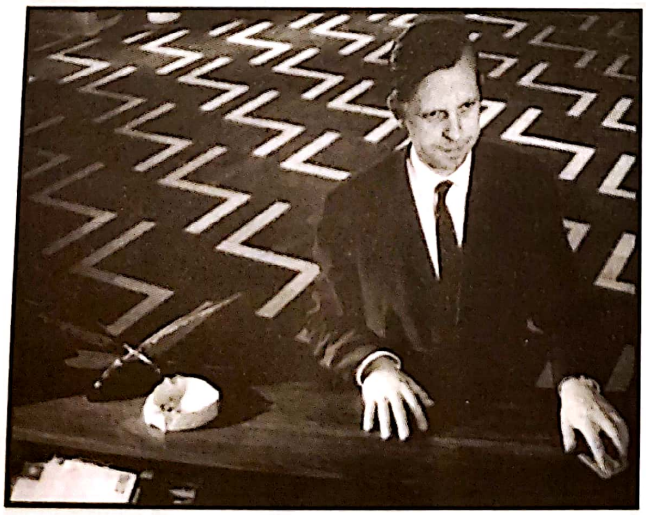
Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht (1965).

La fel ca Kluge, Straub realiza colaje din materiale ficționale și documentare. *Machorka-Muff*, care atrage atenția asupra ascensiunii militarismului în Germania postbelică, constă în extrase de dialog, acțiune și monolog interior, toate intercalate cu peisaje și titluri de ziar. Filmul înghesuie scurtul roman *Jurnal din Bonn* al lui Böll în optsprezece minute.

Neîmpăcați e și mai îndrăzneț în compresie. În doar cincizeci de minute, Straub și Huillet trasează o continuitate între Primul Război Mondial, Al Doilea Război Mondial și prezent printr-o poveste despre trei generații ale unei familii. Actoria intenționat inexpresivă, numărul mare de personaje, alternările nesemnalate între prezent și trecut, precum și fragmentarea în staccato a secvențelor fac filmul aproape de neînțeles la o primă vizionare. Complexităților narative li se adaugă o frumusețe vizuală conștientă de sine (**fig. 20.45**) și sunetul în priză directă – o raritate printre tinerii cineaști, care de obicei reduceau costurile filmelor proprii folosind dublajul în post-producție. Deși distribuitorii germani au refuzat să se ocupe de *Neîmpăcați*, filmul le-a adus lui Straub și Huillet o finanțare din partea Comisiei pentru un lungmetraj despre viața lui Bach. Filmul acesta și cele ulterioare vor exercita o influență internațională considerabilă.

Până la finalul anilor 1967, Tânărul Cinema German se putea lăuda cu multe succese. *Anita G.* și *Tânărul Törless/ Der junge Törless* (1966) al lui Volker Schlöndorff au câștigat fiecare câte opt premii în festivaluri, iar alți cineaști au fost bine primiți pe piața internațională. Însă tinerii regizori, având principii diferite și fiind obligați să concureze pentru finanțări, s-au separat tot mai mult în timp. Industria *mainstream* făcea presiuni pentru introducerea unei noi forme de subvenționare, iar în ianuarie 1968 Legea Promovării Filmului a intrat în vigoare. Îi excludea pe regizorii debutanți și îi favoriza pe producătorii de seriale comerciale rapide, realizate cu buget redus. Proiectele mai ambițioase erau descurajate printr-o clauză care le refuza sponsorizarea acelor filme care „contraveneau constituției sau sentimentelor morale ori religioase“*.

Câțiva cineaști au folosit bani de la Comisie pentru a face thrillere cu spioni sau comedii erotice adresate publicului tânăr. Un regizor remarca: „Prefer să filmez o fată goală în locul sporovăielii despre probleme.“** Cu ajutorul altor surse de finanțare, cineaștii care criticau „miracolul economic“ german urmau să-și facă auzite vocile în anii următori.



20.45. Profunzimea câmpului și descentrare în *Neîmpăcați*.

NOUL CINEMA ÎN URSS ȘI ÎN EUROPA DE EST

Tânărul Cinema Sovietic

„Dezgheț“ care a urmat morții lui Stalin din 1953 s-a încheiat repede: în sfera politică, odată cu strivirea Revoluției Maghiare din 1956; în domeniul artistic, cu atacurile asupra romanului *Dr. Jivago* al lui Boris Pasternak. Însă, în 1961, Nikita Hrușciov a lansat o nouă campanie de destalinizare, pledând pentru deschidere și pentru mai multă democrație. Intelectualii și artiștii i-au răspuns nerăbdători, iar cultura tinerilor în varianta sovietică a început să prindă contur.

În cinema, majoritatea regizorilor mai în vârstă au continuat să lucreze în moduri tradiționale, dar Mihail Romm a afișat o poziție mai liberală în *Nouă zile dintr-un an/ Deveati dnei odnovo goda* (1962), un film cu tematică socială despre radiația nucleară. Deși Romm fusese un cineast stalinist important, după perioada dezghețului s-a dovedit o forță progresistă, formând și încurajând mai mulți regizori tineri.

O nouă evidențiere a tinereții se putea vedea în mai multe filme despre copii. Alți cineaști, la fel ca omologii lor din străinătate, se concentrau pe tineri adulți din perioada contemporană. Vasili Șukșin, un scriitor

* În „Young German Film“, *Film Comment* (primăvară 1970), p. 44.

** Eckhardt Schmid, citat în „... Preferably Naked Girls“, în Eric Rentchsler, ed., *West German Filmmakers on Film: Visions and Voices* (New York: Holmes & Meier, 1988), p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

de ficțiune, a regizat *Există un asemenea flăcău/ Jiviot takoi paren* (1964), în care un camionagiu cumsecade descoperă viața adolescenților din URSS (**fig. 20.46**).

Cel mai renumit regizor tânăr a fost Andrei Tarkovski, care a studiat la VGIK sub îndrumarea lui Romm. Ca mulți alții din generația lui, Tarkovski a devenit interesat de filmul european de artă, mai ales de opera lui Bergman, Bresson și Fellini. Primul său lungmetraj, *Copilăria lui Ivan/ Ivanovo detstvo* (1962), a câștigat Marele Premiu la Veneția și a devenit unul dintre cele mai admirate filme sovietice ale anilor 1960 în întreaga lume.

Intriga din *Copilăria lui Ivan* aderă la mai multe convenții ale filmului sovietic despre Al Doilea Război Mondial. Un băiat jură să răzbune moartea părinților și devine iscoadă pentru un grup de partizani. Însă Tarkovski își tratează materialul cu neobișnuit de mult lirism (**fig. 20.47, 20.48**). Secvența fără cuvinte din deschidere, un vis în care Ivan plutește printre copaci pentru a-și întâmpina mama și a bea o gură de apă, stabilește o întrepătrundere de motive vizuale. După ce Ivan este omorât de naziști, filmul se încheie cu o secvență strălucitoare de imagini fantastice. Ambiguitatea e caracteristică cinematografului de artă al anilor 1960; secvența ar putea fi ultima reverie a lui Ivan sau ar putea fi elaborarea liberă și comentariul cineastului. Autoritățile au fost iritate de efortul lui Tarkovski „de a înlocui cu articulații poetice cauzalitatea narativă"*.

20.46. Cultura tinerilor în umanismul socialist: în *Există un asemenea flăcău*, un moscovit plin de dispreț îi înfruntă pe localnici pe ringul de dans.

Noua liberalizare s-a încheiat în scurt timp. În 1964 Hrușciov a fost obligat să demisioneze, iar conservatorul Leonid Brejnev a preluat funcția de secretar al partidului. Sub dictonul „dezvoltării armonioase", Brejnev a blocat reformele și a înăsprit controlul asupra culturii. Filmele nonconformiste au fost refilmate sau interzise. Filmul lui Andrei Koncealovski *Povestea Assiei Kliacina/ Asi Kliacinoi, kotoraia liubila, da ne vișla zamuj*, încheiat în 1966, a fost retras pentru pretinsele sale insulte la adresa țărănimii. *Comisarul/ Komisar* de Aleksandr Askoldov (1967) a fost suprimat pentru portretizarea pozitivă a evreilor din film. După ce *Începutul unei epoci necunoscute/ Nacialo nevedomogo veka* (1967), de Grigori Ciuhrai, a fost pus la sertar, acesta și-a închis studioul experimental.

Soarta celui de-al doilea lungmetraj al lui Tarkovski exemplifică dificultățile pe care le aveau de înfruntat cineaștii. *Andrei Rubliov* (1965), o lungă, sumbră dramă despre viața unui pictor de icoane din secolul al XV-lea, a continuat strategia abordată de Tarkovski în

* Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trad. Kitty Hunter-Blair (London: Faber and Faber, 1989), p. 30.

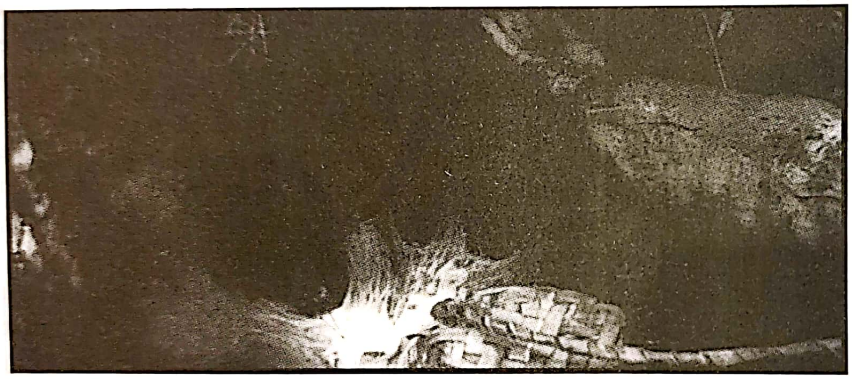
20.47, 20.48. Peisajele devastate de război ale lui Tarkovski din *Copilăria lui Ivan* sunt de o dezolare bergmaniană și contrastează cu liniștea naturii din imaginația lui Ivan.

Scanned with OKEN Scanner

Copilăria lui Ivan. Și de această dată, cineastul a luat un gen șablonard – aici, biografia unui mare artist – și i-a infuzat cu imagini poetice misterioase (**fig. 20.49, 20.50**). Înconjurat de năravuri rele și de cruzime, Rubliov se oprește din vorbit, renunță la pictură și abandonează credința religioasă. Anumiți spectatori au văzut filmul lui Tarkovski ca pe o alegorie a artei zdrobite de oprimare socială. Administratorii Goskino au refuzat să-l distribuie.

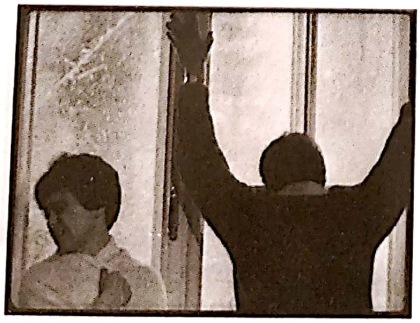
În ciuda presiunilor politice, mai multe filme din epoca Brejnev au pus în discuție subiecte importante pentru tineri și pentru intelectuali. Au apărut două cineaste importante. Larisa Șepitko a centrat *Aripi/ Krilia* (1966) pe o femeie-pilot care învață ca să devină administrator de școală. *Scurte întâlniri/ Karotkie vstreci* (1968) al Kirei Muratova arată un bărbat din perspectiva a două femei care-l iubesc (**fig. 20.51**).

Studiourile republicilor sovietice, mai apropiate de tradiții folclorice și mai puțin vulnerabile la mustrări oficiale, au produs câteva filme indirecte, poetice. Mai vârstnic decât „noii" regizori, Serghei Paradjanov a crescut în Georgia, a absolvit VGIK în 1951, iar în anii 1950 a făcut mai multe filme în Ucraina. *Umbrele strămoșilor uitați/ Teni zabitih predkov* (1965) spune povestea unui bărbat bântuit de moartea unei femei pe care a iubit-o. Povestea folclorică însă e narată într-o rafală de tehnici moderniste. Filmând tremurat din mână, camera gonește prin peisaje. Paradjanov ne oferă cadre filmate din vârful copacilor, compoziții ceremonios de nemișcate și unghiuri subiective abrupte (**fig. 20.52**). Stilul agresiv al lui Paradjanov a provocat autoritățile să limiteze distribuția filmului în URSS, dar l-a ajutat și să adune un număr considerabil de premii internaționale.



20.49. Tactilitatea mistică a lui Tarkovski în *Andrei Rubliov*: o mână însângerată care se scufundă într-o apă curgătoare produce o pată lăptoasă.

20.50. Cât timp tătarii jefuiesc un oraș, gâștele coboară în zbor din ceruri (*Andrei Rubliov*).



20.51. *stânga* Un cadru în stilul lui Godard din *Scurte întâlniri*.

20.52. *dreapta* Un bărbat e lovit de un topor, iar sângele se scurge pe obiectivul camerei (*Umbrele strămoșilor uitați*).

Scanned with OKEN Scanner

Cum conducerea lui Brejnev era bine înfiptă, Paradjanov, Tarkovski și alți regizori inovatori au descoperit că e dificil să demareze proiecte. În schimb, industria și partidul au făcut din masivul *Război și pace/ Voina i mir* (1967) al lui Serghei Bondarciuk emblema oficială a filmului sovietic. Filmul a fost trâmbițat drept cea mai costisitoare producție din toate timpurile și a avut succes pe piața de export. Deși a inserat cu precauție câteva tehnici contemporane (ralantiul, camera din mână), Bondarciuk a revigorat tradiția monumentală. O nouă perioadă de „stabilizare" – ceea ce se va numi mai târziu „stagnare" – s-a instalat, și doar la începutul anilor 1970 vor avea șansa cinematograful și alte arte sovietice să exploreze piste noi.

Noi valuri în Europa de Est

Rezistența Uniunii Sovietice față de experiment avea paralele în țările est-europene. Totuși, la începutul anilor 1960, noi valuri au apărut în Polonia, Cehoslovacia, Iugoslavia și Ungaria.

La finalul anilor 1950, economia Europei de Est s-a consolidat și țările au căutat să acceseze piețe vestice. Filmele s-au dovedit produse valoroase de export. În plus, reformele economice au îndemnat multe guverne să sporească libertatea artistică. Fiecare nou val participa, de regulă, la o renaștere culturală ce includea literatura, teatrul, pictura și muzica.

Mai multe țări est-europene au dezvoltat structuri de producție mai puțin centralizate decât ierarhia sovietică rigidă. Divizii mai mici de producție le-au permis regizorilor și scenariștilor să lucreze independent. În consecință, erau mai liberi să abordeze subiecte, teme, forme și stiluri mai proaspete decât omologii lor sovietici. Filmele nou apărute legau cinematograful est-european de cinemaul de artă care înflorise în Europa de Vest după război. Pentru că Europa de Est a importat întotdeauna mai multe filme decât Uniunea Sovietică, regizorii și publicul erau mai conștienți de alte cinematografii noi. Și, pe măsură ce filmele est-europene intrau în festivaluri și în circuite internaționale de distribuție, spectatorii vestici intrau în contact cu exemple inovatoare de modernism cinematografic.

Tânărul Cinema Polonez La începutul anilor 1960 ar fi putut părea că filmul polonez nu-și pierduse din forță. *Fermecătorii inocenți/ Niewinni czarodzieje* (1960) al lui Andrzej Wajda adapta stilul cineastului unui subiect intim, noaptea petrecută împreună de un cuplu. *Maica Ioana a îngerilor/ Matka Joanna od Aniołów* (1961) de Jerzy Kawalerowicz propunea o poveste îndrăzneață de posesiune demonică în mănăstire. Până în 1960, sistemul polonez de producție de film bazat pe divizii independente a funcționat fără probleme, iar realismul socialist rigid era cu fermitate lăsat în urmă.

Și totuși, presiunile politice se intensificau. Filmele erau rar interzise, dar puteau fi denunțate de critici și politicieni, iar asta încetinea progresul regizorilor mai maturi. Kawalerowicz a petrecut șase ani pregătind *Faraonul/ Faraon* (1966), o poveste impresionantă vizual a declinului, în Egiptul antic, al puternicului Regat Nou. Timp de câțiva ani după *Fermecătorii inocenți*, Wajda a lucrat la coproducții internaționale. Următorul lui film polonez, *Cenușă/ Popioły* (1965), era o epopee satirică a războaielor napoleoniene. Un erou asemănător lui Candide se plimbă pe la țară, asistând la o serie de bătălii puse în scenă monumental. Filmul nu a fost bine primit, însă după 1968 Wajda a redevenit prolific.

La începutul anilor 1960, exista posibilitatea ca regizorii mai tineri ai Poloniei să cultive o abordare modestă, realistă, în contrast cu tendințele „baroce" ale lui Wajda și Kawalerowicz. Au apărut, într-adevăr, câteva filme intimiste bazate pe observație sociologică, dar cei mai apreciați tineri regizori au evitat un asemenea realism și au migrat către o abordare intens dramatică și flamboaiantă din punct de vedere tehnic a subiectelor tinerești.

Roman Polanski a fost actor înainte să urmeze cursurile școlii de film și să atragă atenția internațională cu un scurtmetraj, *Doi oameni și un dulap/ Dwaj ludzie z szafa* (1958). După ce a petrecut câțiva ani la Paris, s-a întors în Polonia să regizeze *Cuțitul în apă/ Nóż w wodzie* (1962), care, la un prim nivel, e un film de suspans intimist. Un cuplu căsătorit nefericit ia un tânăr autostopist într-o excursie cu barca și tensiunea crește în timp ce soțul îl necăjește fără milă pe tânăr. *Cuțitul în apă* putea fi apărat deoarece părea conformist politic prin atacul asupra noii „burghezii roșii", care trăia într-un lux de tip vestic. Dar nici tânărul nu ne poate părea un erou pozitiv pentru că, în cel mai bun caz, e derutat în naivitatea lui, iar în cel mai rău caz, e oarecum cinic.

Polanski a evitat majoritatea inovațiilor tehnice ale noilor cinematografii europene, bazându-se pe un montaj convențional și pe cadre pregnante, puse în scenă în profunzimea câmpului, care mențin personajele în confruntări tensionate (**fig. 20.53**). *Cuțitul în*

Scanned with OKEN Scanner

apă se bazează pe convențiile narative ale cinematografului de artă. Începutul e derivat din *Călătorie în Italia/ Viaggio in Italia*, deși în 1962 Polanski nu mai avea nevoie de dialogul expozitiv la care apelase Roberto Rossellini: putem deduce că soții se ceartă când soția iese din mașină ca să-l lase pe bărbat să conducă. Finalul filmului, în care cuplul se întoarce în mașină și soțul se întreabă dacă tânărul chiar e mort, a devenit o emblemă a finalului deschis din cinemaul anilor 1960.

Jerzy Skolimowski, scenaristul filmelor *Fermecătorii inocenți* și *Cuțitul în apă*, a devenit regizorul polonez cel mai apropiat de Noul Val parizian. *Semne particulare: nu are/ Rysopis* (1964), montat pe baza unor filmări realizate în școala de cinema, prezintă un tânăr care își refuză recrutarea și hoinărește prin mediile culturale poloneze ale tinerilor. *Walkover* (1965) are în centru un boxer profesionist care, într-un final, câștigă un meci de box dintr-o fabrică. *Bariera* (1966) se inspiră din fantezia felliniană pentru a-i portretiza pe tinerii polonezi care se revoltă împotriva cinismului și birocrației. În fiecare dintre aceste filme, eroul lui Skolimowski e un hoinar sensibil, deziluzionat de societate, dar care încă speră să găsească fericirea în iubirea unei femei.

Filmele lui Skolimowski dau dovadă de improvizația nonșalantă pe care o vedem în operele de început ale lui Truffaut și Godard. Au, de asemenea, un stil țipător, aproape exhibiționist. Au cadre lungi, cu mișcări de cameră complexe și transfocări; compoziții abstracte, adesea frapante (**fig. 20.54**); și imagini suprarealiste ale orașului contemporan (**fig. 20.55**). În *Semne distinctive: nu are*, după un accident rutier, o mână acoperă obiectivul; doar ulterior ne dăm seama că încadratura reprezintă punctul de vedere al protagonistului.

Finalul anilor 1960 a coincis cu sfârșitul Școlii Poloneze. După *Cuțitul în apă*, Roman Polanski a plecat în exil. Skolimowski a realizat *Plecarea/ Le Départ* (1967) în Belgia. Interzicerea următoarei sale producții poloneze, *Mâinile sus!/ Ręce do góry* (1968), l-a împins să lucreze în Anglia și în Europa de Vest.

Noul Val Cehoslovac Cehoslovacia a oferit condiții mai prielnice pentru un Nou Cinema. Perioada dintre 1962 și 1966 a stat mărturie pentru o serie de pași făcuți în direcția „socialismului de piață" și a unei atitudini reformiste. Cinematograful a jucat un rol activ în reînnoirea culturală. Un sistem de producție descentralizat a pus în fruntea fiecărei divizii o echipă formată dintr-un regizor și un scenarist. Pe măsură ce televiziunea devenea sursa principală de divertisment popular, cinematograful a fost tot mai puternic subvenționat de stat. Până în 1968, diviziile de producție au devenit independente și cenzura s-a diminuat.

Noul Val Cehoslovac și-a atins apogeul în perioada dintre 1963 și 1967, câștigând premii internaționale și chiar premii ale Academiei Americane de Film. Deși câteva țări din Uniunea Sovietică manifestau dezaprobare față de noile filme cehoslovace, în alte părți erau aproape la fel de influente ca Noul Val Francez.

Regizorii mai tineri, majoritatea absolvenți ai școlii de film FAMU, au debutat cu scurtmetraje la începutul anilor 1960. Toți cineaștii văzuseră filmele neorealismului italian, pe cele din Școala Poloneză și Noul Val Francez, iar într-o anumită măsură percepuseră efectele cinemaului direct. Totuși, precum majoritatea Noilor Valuri, fenomenul cehoslovac nu poate fi considerat decât cu aproximație o mișcare stilistică. În mare parte, cineaștii împărtășeau doar condițiile de lucru, preocupările tematice și o dorință de a trece dincolo de formulele realismului socialist.

Una dintre tendințe era apropiată de realismul specific cinemaului de artă. *Primul strigăt/ Křik* (1963),

20.53. Profunzime a câmpului stridentă, wellesiană în *Cuțitul în apă*.

20.54. Reflecții strălucitoare în *Semne distinctive: nu are*.

20.55. Profunzime falsă și bidimensionalitate în *Walkover*.

Scanned with OKEN Scanner

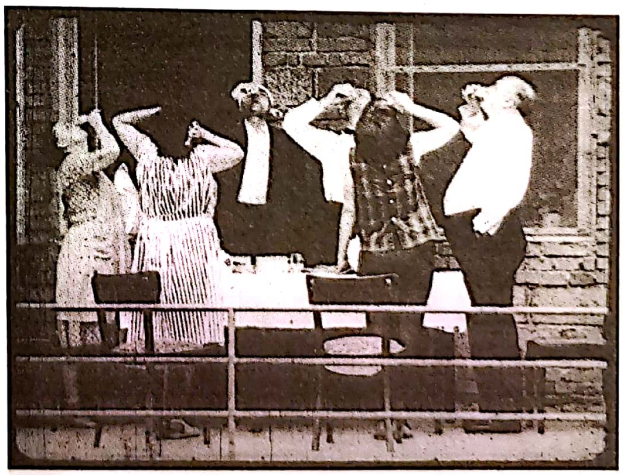
de Jaromil Jireš, adesea considerat prima manifestare a Noului Val Cehoslovac, apela la non-actori și la tehnici din cinemaul direct pentru a explora viața unui cuplu care așteaptă un copil. Jiři Menzel, care a obținut succes internațional cu *Trenuri bine păzite/ Ostre sledované vlaky* (1966) și *Vară capricioasă/ Rozmarné léto* (1967), a dus la extrem fluctuația de ton pe care neorealismul o transformase într-un principiu important al cinematografului postbelic. În *Trenuri bine păzite* Menzel îmbină probleme solemne cu glume erotice, satire la adresa autorității cu momente de absurd pur. Filmul trece într-o clipită de la ironizarea ambițiilor limitate ale tânărului erou la aprecierea curajului său, oricât de necugetat, când participă la efortul de sabotaj al partizanilor. Imaginile individuale etalează spirit reflexiv (**fig. 20.56**).

Unicul lungmetraj cehoslovac realizat de Ivan Passer prezintă un melanj mai blând de comedie și critică socială. O schiță a întâlnirii dintre doi muzicieni, *Lumină intimă/ Intimní osvětlení* (1965) contrastează manierele de la oraș și de la țară, muzica făcută de amatori și de profesioniști, precum și concepțiile tradiționale și moderne cu privire la rolul social al femeilor. Întâmplările fragmentare au un patos discret, dar și umor: o găină care speră ca o mașină să eclozeze, gazdele și oaspeții care încearcă răbdători să bea lichior de ouă care nu vrea să curgă (**fig. 20.57**).

Miloš Forman a fost influențat în egală măsură de neorealism și de cinemaul direct, dar filmele lui prezintă o critică socială mai caustică decât cele ale lui Menzel și Passer. Debutul său în lungmetraj, *Popa prostu'/ Černý Petr* (1963), are în centru un adolescent asemănător lui Miloš din filmul lui Menzel. Peter abia reușește să-și păstreze slujba, e constant certat cu tatăl său, caută cu stângăcie dragostea, devenind o emblemă comică a tinerilor cehoslovaci confuzi. În prima jumătate din *Dragostea unei blonde/ Lásky jedné plavovlásky* (1965), Forman se concentrează cu ilaritate crudă pe efectele unei divizii militare repartizate într-un oraș industrial unde femeile îi depășesc numeric cu mult pe bărbați. În a doua jumătate, eroina urmărește un pianist ambulant până la Praga, unde află că nici lui, nici părinților lui nu le pasă de ea. Subînțelesurile sinistre ale filmului se îmbină cu satira lui Forman la adresa muncii lipsite de însemnătate și a moralității oficiale.

În centrul filmelor *Popa prostu'* și *Dragostea unei blonde* se află lungi secvențe comic-dramatice cu diverse cupluri care flirtează la petreceri. În *Balul pompierilor/ Hori, ma panenko!* (1967), Forman construiește o întreagă intrigă în jurul unei astfel de situații. Concentrându-se pe o singură seară a unei festivități în onoarea unui șef al pompierilor care iese la pensie, Forman își umple incisiv filmul cu situații de pomină și dări în vileag ale vanităților umane. În timp ce balul e în plină desfășurare, premiile sunt furate, un concurs de frumusețe stârnește scandal, cuplurile fac dragoste și casa unui bătrân ia foc. Din punct de vedere stilistic, *Balul pompierilor* ilustrează tendința internațională de a folosi obiective cu focală lungă și tehnici documentare pentru a capta un material pus în scenă (**fig. 20.58**). Portretul făcut de Forman societății socialiste, cu sexualitatea ei frustrată, birocrația incompetentă și micile ei șterpeliri, a atras torente de critică.

20.56. După ce e bombardat un spital, cadrul plat, keatonesc al lui Menzel îl arată pe Miloš, care printr-un miracol a rămas nevătămat, luându-și haina din cuier (*Trenuri bine păzite*).



20.57. Ultimul cadru din *Lumină intimă*: lichior de ouă îndărătnic.

Scanned with OKEN Scanner

20.58. Teleobiectivul captează detalii în manieră documentară (*Balul pompierilor*).

Dincolo de impulsurile spre realismul satiric, existau încercări de a găsi abordări complexe formal după modelul lui Resnais, Fellini sau Robbe-Grillet. Lungmetrajul de debut al lui Jan Němec, *Diamantele nopții/ Démanty noci* (1964), pornește de la premisa evadării dintr-un tren a doi tineri aflați în drum spre lagăr. Acest incident, o bază posibilă pentru un film de război realist socialist, declanșează un exercițiu de modernism tipic pentru anii 1960. Frenezia fizică a fugii băieților e redată prin tehnici documentare: cameră din mână, imagine cu contrast puternic (**fig. 20.59**) și o coloană sonoră dominată de zgomote cu gâfâieli și zvârcoliri. Němec persevează întrerupând acțiunea cu flashbackuri fragmentare și dezordonate, care se amestecă în feluri greu de distins cu secvențe de fantezie (**fig. 20.60**).

Dacă *Diamantele nopții* îi e îndatorat lui *Hiroshima, dragostea mea*, următorul film al lui Němec, *Despre ospăț și oaspeți/ O slavnosti a hostech* (1968), are ecouri din *Anul trecut la Marienbad*. De parcă ar vrea să compenseze pentru lipsa dialogurilor din *Diamantele nopții*, Němec își umple filmul cu vorbărie – absurdități goale ale vieții burgheze. Acestea sunt doar preludiul pentru o critică simbolică a statului polițienesc stalinist. *Despre ospăț și oaspeți* s-a dovedit cel mai controversat film al Noului Val Cehoslovac.

Noul Val s-a îndreptat spre o fantezie chiar mai pură. În *Când vine pisica/ Až přijde kocour* (1963), de Vojtěch Jasny, o pisică fermecată provoacă dezastre când ochelarii ei speciali îi colorează pe oameni în nuanțe diferite. *Sfârșit de august la Hotel Ozon/ Konec srpna v Hotelu Ozon* (1966), de Jan Schmidt, despre supraviețuitorii unui război atomic, a fost o alegorie politică abstractă. Al treilea lungmetraj al lui Němec, *Martirii dragostei/ Mucedníci lásky* (1966), constă în trei povestiri suprarealiste aflate la granița dintre fantezie și realitate. Într-un comentariu care ar fi provocat mânia oficialilor comuniști cu câțiva ani mai devreme, Němec a sintetizat atitudinea multor cineaști cehoslovaci: „Regizorul trebuie să-și creeze propria lume, o lume independentă de realitate."*

Opera Verei Chytilová împărtășește mai multe dintre aceste tendințe. *Despre altceva/ O necem jiném* (1963) întretaie viața Evei, o gimnastă care se antrenează neobosită, și a Verei, o casnică plictisită. Pentru că Eva și Vera nu se întâlnesc niciodată, spectatorul e obligat să le compare situațiile. Chytilová leagă poveștile și prin stilul cinematografic. Muzica de pian care acompaniază antrenamentul Evei se aude peste secvențele despre viața Verei și, totodată, cadrele dintr-o poveste seamănă grafic cu compozițiile celeilalte (**fig. 20.61, 20.62**). Povestea Evei e filmată într-o variațiune de cinema direct, în timp ce a Verei e o ficțiune mai convențională – o întâlnire între două tendințe ale Noului Val Cehoslovac.

Cu *Margarete/ Sedmikrásky* (1966), Chytilová migrează spre fantezie simbolică, satirizând o societate de consum și risipă. La fel ca *Despre altceva*, filmul are două protagoniste, însă acum personalitățile lor sunt robotic de identice. Trecându-le printr-un șir de

20.59. Evadarea băieților din *Diamantele nopții* e redată cu tehnici stridente de cinema direct.

20.60. Fantezia centrală a unui vagon gol de tramvai în *Diamantele nopții* al lui Němec.

* Citat în Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave* (Berkeley: University of California Press, 1985), p. 187.

Scanned with OKEN Scanner

20.61, 20.62. În *Despre altceva,* de la Vera care îl ignoră pe biciclist, se taie la un alt cadru vertical și centrat cu sesiunea de antrenament a Evei.

poante vizuale și reprize tot mai intense de mâncat și provocat haos, Chytilová persiflează stereotipiile feminine când efectele speciale le reduc pe eroine la figurine din carton sau *pin-up*-uri (**fig. color 20.7**).

Menzel, Passer, Forman, Němec și Chytilová au ajuns cei mai cunoscuți cineaști din Noul Val, dar mulți alții au jucat un rol în revigorarea producției cehoslovace. Între 1966 și 1967, guvernul a încercat să înăsprească din nou politicile culturale. Autoritățile i-au atacat pe scriitorii liberali și au interzis mai multe filme, inclusiv *Margarete* și *Despre ospăț și oaspeți.* Anul 1968, o bornă importantă în cinematografiile din toată lumea, va supune Noul Val Cehoslovac unui test crucial.

Noul Film Iugoslav Din 1948, Iugoslavia a dezvoltat propria versiune naționalistă, bazată pe economia de piață, a socialismului. În 1960, consiliile muncitorilor au câștigat mai mult control asupra producției industriale, o tendință care le-a adus beneficii lucrătorilor din domeniul cinematografiei. O revizuire a legii cinematografice din 1962 le-a oferit republicilor regionale mai multă autonomie în realizarea filmelor și le-a permis cineaștilor să-și înființeze firme independente. Asemenea companii puteau concura pentru subvenții generoase de la stat. În scurt timp, numărul diviziilor de producție s-a triplat.

Aceste condiții au încurajat *Novi film* („Noul Film") al Iugoslaviei. Influențați de neorealism, de Noul Val Francez și de cinematografiile recente est-europene, tinerii regizori au pledat pentru experimentarea cu forme cinematografice în numele umanismului socialist. Precum în alte țări, cineaștii și criticii scriau pentru reviste și traduceau articole din publicații străine.

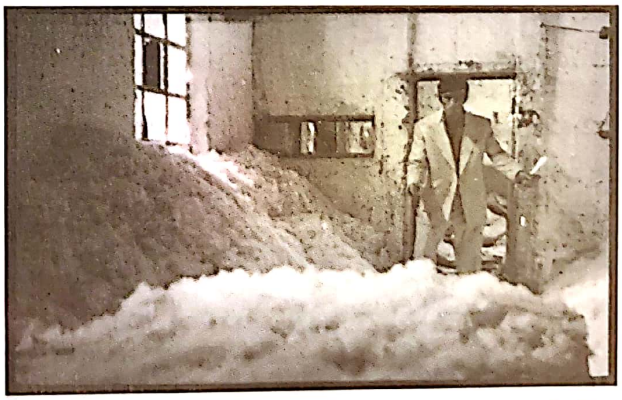
Perioada de vârf a Noului Film, dintre 1963 și 1968, a scos la iveală grupuri active în Belgrad, Zagreb și Ljubljana. Doi regizori au avut o influență deosebit de puternică în afara Iugoslaviei.

Aleksandar Petrović, al cărui *Cei doi/ Dvoje* (1961) a ajutat lansarea Noului Film, era reprezentantul unui „cinema intim", care examina probleme personale în societatea contemporană. În *Zilele/ Dani* (1963), portretizează viața fără miez a unui tânăr cuplu urban. *Trei/ Tri* (1966) e un triptic de povești din Al Doilea Război Mondial. Petrović a pledat pentru „filme personale" care „reclamau dreptul la interpretări subiective ale vieților indivizilor și ale societății, dreptul la «metafore deschise», lăsând loc pentru spectatori să gândească și să simtă de unii singuri."*

Cel mai cunoscut film al lui Petrović, *Am întâlnit țigani fericiți/ Skupljaci perja* (1967), e un studiu cu final deschis al unui negustor de pene de gâscă de etnie romă ale cărui legături romantice cu două femei îl conduc la crimă (**fig. 20.63**). Petrović se bazează pe teleobiective și pe cadre din mână și folosește non-actori care vorbesc în diversele lor limbi materne. Rezultatul e un realism pseudodocumentar în portretizarea unei minorități oprimate.

Mult mai nestrunite, apropiate de experimentarea flamboaiantă a fanteziștilor cehoslovaci, sunt operele lui Dušan Makavejev. Lungmetrajul de debut al lui Makavejev, *Omul nu e păsare/ Covek nije tica* (1965), i-a

* În Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience* (Bloomington: Indiana University Press, 1985), p. 72.



20.63. Înarmat cu un cuțit, protagonistul intră în sala de îndesare a saltelelor, în punctul culminant din *Am întâlnit țigani fericiți.*

Scanned with OKEN Scanner

anunțat înclinația pentru dezumflarea pretențiilor politicii cu ajutorul umorului necizelat. Într-o secvență, amanții copulează în timp ce răsună Simfonia a noua a lui Beethoven pentru cultivarea muncitorilor. În *Un caz de iubire/ Ljubavni slucaj ili tragedija sluzbenice P.T.T* (1967), Makavejev folosește o formă de colaj amintind de Resnais sau Godard, dar abordat cu propriul umor obscen. În timp ce Chytilová în *Despre altceva* întretaie două fire narative simultane, Makavejev alternează progresul unei povești de dragoste cu *flashforward*-uri care prezintă urmările ei înfiorătoare. Filmul mai include buletine de actualități și prelegeri despre comportamentul criminal. Spectatorul află repede că aventura se încheie cu moartea Isabellei. Dar care din cei doi iubiți ai ei a omorât-o? Filmul îmbină secvențe care dau fiori (o autopsie, căutarea unor șobolani) cu comedie picantă și satirizarea idealurilor socialiste.

La un anumit nivel, următorul film al lui Makavejev, *Inocență neprotejată/ Nevinost bez zaštite* (1968), e o anchetă în maniera cinemaului direct în viața lui Aleksic Dragoljub, un acrobat profesionist care a realizat, de asemenea, primul film sonor sârbo-croat. Interviurile cu Aleksic și cu colaboratorii lui care încă trăiesc sunt întrerupte de intertitluri, de buletine de actualități și de fragmente din filmul original (intitulat tot *Inocență neprotejată*). Makavejev „decorează" mai departe materialul-sursă prin tonare, nuanțare, colorare de mână (**fig. color 20.8**) și acompaniament muzical ironic. Strategia colajului i-a permis lui Makavejev să ia în derâdere politici naziste și comuniste, să satirizeze lumea divertismentului, să celebreze cinemaul candid și să omagieze mândria națională exprimată în „filmul vechi foarte bun" al lui Aleksic. Prin forma lor de colaj, *Un caz de iubire* și *Inocență neprotejată* propun același tip de „metaforă deschisă" pe care o reclama Petrović în Noul Film.

Noul Cinema din Ungaria Noul Val Francez a avut o influență puternică asupra cinemaului maghiar. Așa cum formulase un cineast, „Toată lumea mergea la Paris ca să vadă filmele lui Truffaut și Godard... La vremea respectivă, oamenii îi imitau, dar era eliberator."* Asemenea influențe nu ar fi avut mari consecințe însă, în lipsa unor circumstanțe de producție favorabile.

Pe măsură ce scena politică se liberaliza și televiziunea devenea mai populară, producția trecea printr-un proces de descentralizare. În 1958, a fost înființat studioul Béla Balázs (numit astfel după pionierul în teoria de film și în scenaristică) pentru a le oferi absolvenților academiei de film o ocazie de a realiza scurtmetraje și de a-și face debutul în lungmetraj. În 1963, industria a adoptat sistemul polonez bazat pe „divizii de film creative", unde fiecare regizor era repartizat, dar le-a permis acestora să propună proiecte și altor divizii. Diviziile erau coordonate de MAFILM, care aloca deopotrivă echipamentele și platourile de filmare. Reorganizarea industriei a generat o producție de cel puțin douăzeci de filme pe an, de două ori media anilor 1950.

Ca alte noi cinematografii, cea a Ungariei includea două generații. La începutul anilor 1960, regizori mai maturi precum Károly Makk, Zoltán Fábri și István Gaál au profitat de noile oportunități. Cea mai cunoscută a fost opera lui Miklós Jancsó, care a debutat în 1958, la vârsta de 37 de ani, și a ajuns celebru cu filmele realizate după ce împlinise 40 de ani (vezi *Miklós Jancsó*, din acest capitol).

Majoritatea regizorilor maghiari tineri au absolvit Academia de Teatru și Film la finalul anilor 1950. Fermecați nu doar de Noul Val Francez, ci și de Tânărul Cinema Polonez și de autori europeni precum Bergman și Antonioni, acești regizori au urmărit scopurile asumate de majoritatea noilor cinematografii: să regândească trecutul țării lor și să prezinte un portret al tinerilor contemporani cu ei.

De exemplu, István Szabó și-a prezentat filmele ca pe „autobiografia unei generații"**. *Vârsta viselor/ Álmodozások kora* (1964) portretizează o nouă tehnocrație socialistă: oameni tineri, încrezători în ei înșiși, care poartă haine sport vestice, își fac vacanțele la plajă și vorbesc despre aventurile lor amoroase în timp ce urmăresc filmări cu orori naziste. Szabó romanțează uneori viețile personajelor apelând la tehnici din Noul Val Francez, precum cadrele lirice în ralanti și referințele la Truffaut, însă pe măsură ce se derulează, filmul chestionează succesul material.

Următorul film al lui Szabó, *Tatăl/ Apa* (1966), sondează mintea personajului principal într-un fel caracteristic cinematografului european de artă. Ca în filmele lui Kluge și Straub, o joacă cu timpul are scopul să stârnească întrebări despre politică și istorie. Tako

* Citat în Jean-Pierre Jeancolas, „Le Cinema hongrois de 1963 a 1980", în Jean-Loup Passek, ed., *Le Cinéma hongrois* (Paris: Centrul Pompidou, 1979), p. 48.

** Citat în Graham Petrie, *History Must Answer to Man* (Budapesta: Corvina, 1978), p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

MIKLÓS JANCSÓ

Miklós Jancsó a absolvit Academia Maghiară de Film în 1950, la vârsta de 29 de ani. După ce a făcut câteva scurtmetraje, a regizat un lungmetraj destul de convențional în 1958. Al doilea lungmetraj, *Cantata* (1962), povestea unui tânăr doctor care încearcă să-și repare relația cu tatăl său de la țară, era filmat în stilul lui Antonioni, o influență-cheie asupra lui Jancsó. Abia la mijlocul anilor 1960 s-a făcut remarcat ca autor distinctiv.

Filmele cele mai importante ale lui Jancsó s-au concentrat pe mișcări sociale din istoria tumultuoasă a Ungariei: Al Doilea Război Mondial, lovituri de stat militare și revolte populare. Cineastul pășește pe urmele cinematografului de montaj sovietic în construirea dramei din acțiuni colective și mișcări istorice. În filmele lui Jancsó, oamenii au prea puțină identitate psihologică. În schimb, devin emblematici pentru clasele sociale sau facțiunile lor politice. Drama rezultă din felul în care sunt prinși într-un proces istoric.

Distanțându-ne de personaje, filmele evită dispozitive subiective precum fantezia și refuză flashbackurile și *flashforward*-urile, scoțând în evidență afișări necosmetizate ale puterii. În *Roșii și albii/ Csillagosok, katonák* (1967), după ce o țărancă urmează fără să crâcnească ordinul unui ofițer cazac de a se dezbrăca, un superior apare și le ordonă succint trupelor să-l execute. În *Sărmanii flăcăi/ Szegénylegények* (1965), ocupanții austrieci îi promit unui țăran că va fi grațiat dacă găsește un partizan care a omorât mai mulți oameni decât el. Înainte să îndure tortura sau execuția, victimele trebuie să mărșăluiască în șir, să formeze cercuri, să se dezbrace, să se întindă pe jos sau să înoate într-un râu – cu alte cuvinte, să se conformeze unor ceremonii absurde care doar afișează supunerea la voința autorității. Provenind dintr-o generație zguduită de dezvăluirile atrocităților din timpul războiului și a lagărelor de concentrare naziste, Jancsó sugerează că puterea e exercitată prin umilire publică și printr-un control minuțios al corpului victimei.

Maniera regizorală a lui Jancsó e potrivită cu dramele sale. După *Așa am venit/ Így jöttem* (1965), a exploatat cadrele anormal de lungi; cadrele din *Liniște și strigăt/ Csend és kiáltás* (1968) durează în medie două minute și jumătate. Jancsó prezintă oscilațiile puterii moment cu moment, prin mișcări dinamice de aparat, care fac ca fiecare situație să fie fluidă și plină de tensiune. Ilustrarea unui singur cadru de Jancsó ar necesita mai multe pagini. În *Sărmanii flăcăi*, camera adesea atrage atenția asupra șabloanelor geometrice în căutarea partizanilor de către austrieci (**fig. 20.64**). *Roșii și albii* folosește atât vederi vaste ale peisajelor, cât și planuri medii, uneori înaintând, panoramând și transfocând în același timp (**fig. 20.65–20.70**).

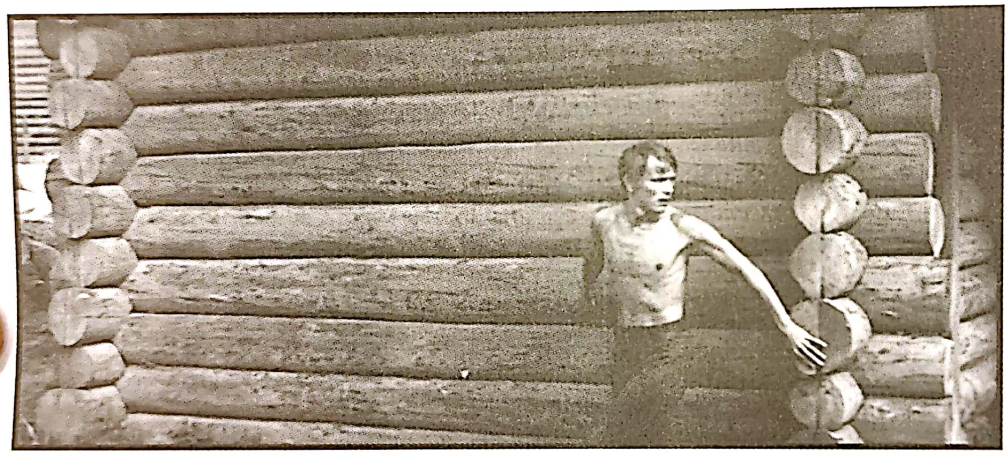
Rar se îmbină în opera unui autor structura, stilul și tema atât de precis precum în a lui Jancsó. Construcția narativă și tehnica cinematografică prezintă un spectacol al puterii care e deopotrivă abstract la nivel simbolic și concret la nivel istoric. Acest cineast a devenit exemplul principal de originalitate artistică și seriozitate ce puteau fi atinse în industria est-europeană de film.

20.64. *Sărmanii flăcăi*: formele geometrice ale puterii și opresiunii umplu ecranul lat.

Scanned with OKEN Scanner

20.65–20.70. Fluiditatea plutitoare a cadrelor lungi ale lui Miklós Jancsó în *Roşii şi albii*:

20.65. În timp ce tânărul fuge de soldaţii albi la marginea râului...



20.66. ...ajunge la cabana spitalului...

20.67. ...şi se ascunde între răniţi...

Scanned with OKEN Scanner

20.68. ...înainte să apară o asistentă...

20.69. ...pe care camera o urmează până la colțul cabanei...

20.70. ...unde ea și celelalte asistente descoperă atrocitățile comise de albi la marginea râului.

Scanned with OKEN Scanner

crede că tatăl lui e erou de război, dar fiul descoperă că istoria e mai complicată. O influență reciprocă între memorie, vise, fantezie și istorie în experiența eroului creează ambiguitatea caracteristică a modernismului șaizecist. La fel cum *Hiroshima, dragostea mea* folosește buletinele de actualități atât pe post de documente, cât și drept comentariu simbolic, Szabó inserează filmări cu revoluția din 1956 în povestea lui, generând atât un efect moderat de colaj, cât și senzația plauzibilă că personajele sunt implicate în evenimentul istoric (**fig. 20.71, 20.72**). În încercarea lui de a îmbina preocupările tinerilor contemporani cu un studiu critic al trecutului național, Szabó personifică demersurile majorității regizorilor din noile valuri est-europene.

NOUL VAL JAPONEZ

După ce o elevă de liceu e violată de un student mai grosolan, aceasta e de acord să seducă bărbați mai în vârstă ca să-i stoarcă de bani. Când rămâne gravidă, studentul obține bani pentru avortul ei culcându-se cu o femeie mai matură. În timp ce studentul e omorât în bătaie de o bandă, tânăra, luată cu autostopul de un bărbat, încearcă să evadeze și e târâtă spre moarte.

Având titlul adecvat de *Poveste crudă despre tinerețe/ Seishun zankoku monogatari* (1960), acest film al tânărului Nagisa Ōshima ar fi greu de recunoscut ca fiind japonez pentru cunoscătorii vestici ai lui Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi și Yasujiro Ozu. Și totuși, e un produs tipic pentru Noul Val Japonez. Mișcarea e cu atât mai remarcabilă, cu cât e una dintre puținele cinematografii noi create intenționat de o industrie a filmului.

O industrie în căutarea tinereții

Studiourile japoneze s-au înhămat devreme la valorificarea tinereții. La jumătatea anilor 1950, nou-revigoratul film cu lupte de săbii li se adresa băieților adolescenți, în timp ce melodramele romantice erau concepute pentru adolescente. În 1956, *Huliganii Soarelui/ Taiyo no kisetsu* (1956), adaptat după un bestseller scandalos, a lansat un ciclu de filme numit „tribul soarelui" (*taiyozoku*), în care tinerii răsfățați se dedică sexului și nelegiuirilor. Cel mai controversat film al „tribului soarelui" a fost *Rodul nebuniei/ Kurutta kajitsu* (1956), în care frații petrec o vară cu jocuri de noroc, băutură și rivalitate erotică într-o stațiune pe litoral (**fig. 20.73**). Thrillerele cu crime, musicalurile rock'n'roll și chiar westernurile au devenit produse de bază pentru studiourile din linia a doua precum Nikkatsu și Toei.

Grație, în parte, prețului biletelor accesibil pentru buzunarele tinerilor, în 1958 mersul la cinema a crescut la puțin peste un miliard de intrări, un vârf postbelic. Shochiku, cel mai conservator studio, a observat triumfurile rivalilor și succesele de *box-office* ale cinematografului francez tânăr. Compania a decis să lanseze un Nou Val Japonez. În 1959, firma a promovat un tânăr asistent de regie, Nagisa Ōshima, și i-a permis

20.71. În *Tatăl*, Szabó taie de la buletine de actualități ale revoluției maghiare din 1956...

20.72. ... la cadre cu eroii lui mărșăluind într-o mulțime (*Tatăl*).

20.73. În *Rodul nebuniei*, îndrăgostiții își petrec noaptea într-o barcă cu vele. Băiatul e interpretat de Yujiro Ishihara, care a devenit cel mai mare star adolescent al Japoniei anilor 1950.

Scanned with OKEN Scanner

să-și regizeze propriile scenarii. Succesul primelor lui filme a încurajat Shochiku să promoveze alți asistenți. Nikkatsu i-a urmat exemplul, dându-le misiuni importante regizorilor proaspăt desemnați.

La început, filmele Noului Val Japonez au atras laudele criticilor și s-au dovedit oarecum populare în rândul publicului tânăr. Însă ele n-au putut opri o scădere în vânzările de bilete. Până în 1963, popularitatea televiziunii color a redus numărul de spectatori la jumătate față de nivelul din 1958. Studiourile au încercat cu disperare să recâștige publicul scăzând prețul biletelor, făcând mai multe filme violente de lupte cu săbii (de exemplu, seria cu spadasinul orb *Zatoichi*) și inaugurând noi genuri – filmul *yakuza* (parior-gangster) și filmul *pinku* (pornografie *softcore*). Câțiva dintre regizorii Noului Val au contribuit în mod particular la aceste curente, însă în scurt timp majoritatea cineaștilor și-au părăsit studiourile.

Cu doar câțiva ani mai devreme, asta ar fi echivalat cu renunțarea la cariera de cineast. Spre deosebire de țările europene, Japonia avea un sistem de studiouri puternic, integrat vertical, și până în anii 1960 nimeni nu putea să lucreze cu ușurință în afara lui. Mai mult, guvernul nu încuraja talentele proaspete prin subvenții sau premii. Însă obiceiul cinematografelor de a programa proiecții duble a creat o cerere mai mare pentru filme noi decât au reușit studiourile să acopere fără să piardă bani. În consecință, mulți regizori ai Noului Val au putut să-și înființeze companii de producție independente. Deși filmele cineaștilor tineri erau uneori distribuite de studiourile mari, un rol crucial îi revenea companiei Art Theater Guild (ATG), un lanț de cinematografe specializate. În 1964, ATG a început să finanțeze și să distribuie filme și a devenit un sprijin constant pentru generația Noului Val Japonez.

Precum tinerele cinematografii din alte părți, Noul Val Japonez a atacat tradițiile cinematografice mainstream. Structurile complexe cu flashbackuri, intruziunile fanteziei și simbolismului, precum și experimentele cu compoziția cadrului, culoarea, montajul și mișcările de cameră au devenit locuri comune. Regizorii trânteau compoziții stridente pe ecranul lat, iar filmarea din mână și montajul discontinuu ieșeau în evidență. Dar pentru că filmele japoneze mainstream deja exploraseră dinainte asemenea tehnici, e posibil ca acestea să fi fost mai puțin perturbatoare decât subiectele, temele și atitudinile reprezentate în operele Noului Val.

Niciun film de până la acel moment nu mai criticase atât de feroce societatea japoneză, dezvăluind oprimarea și conflictul din spatele imaginii unei națiuni liniștite și prospere. Jaful, crima și violul erau reprezentate cu nonșalanță. Regizorii etalau vulgaritatea eroilor și eroinelor lor, iar adesea critica era formulată în termeni politici. Regizorii japonezi au mers mai departe chiar decât contemporanii lor germani, arătând forțele autoritariste care continuă să le conducă țara chiar după instalarea unei presupuse democrații.

Ōshima și alții

Toate aceste calități sunt evidente în opera lui Nagisa Ōshima. Precum contemporanul său Truffaut, înainte să regizeze a scris critică de film incendiară. Totuși, ca fost student activist, a dat articolelor lui o înclinație politică străină criticilor *auteuri* francezi. Ōshima deplângea sufocarea individului de către societatea japoneză în numele unei armonii superficiale. Milita pentru un cinema personal al „subiectului activ", unde regizorul exprima cele mai profunde pasiuni, anxietăți și obsesii. Această perspectivă, un clișeu în Vest și una dintre bazele cinematografului de artă postbelic, era o revelație în țara dominată de colectiv și de tradiție a lui Ōshima. Împreună cu omologii săi din Noul Val, el a creat cinematograful japonez modernist postbelic.

Ōshima a întrevăzut licăriri de „subiectivitate activă" în valul de proteste studențești de la sfârșitul anilor 1950 care se opuneau înnoirii Tratatului de Securitate SUA–Japonia (cunoscut ca „Ampo"). Pentru prima oară, japonezii și-au abandonat rolul consfințit de trecerea timpului de suferinzi obedienți și s-au văzut capabili să-și schimbe soarta. Însă Ōshima s-a convins repede că demonstrațiile Ampo n-au dus decât la deziluzii. A mers pe urmele acestui proces în *Noapte și ceață în Japonia/ Nihon no yoru to kiri* (1960), o critică usturătoare a Partidului Comunist și a stângii studențești. Ōshima întretaie activitățile politice studențești din anii 1950 cu protestele împotriva tratatului Ampo din 1960, schimbându-le ordinea ca să reiasă paralele. El încadrează cele două scheme temporale într-o ceremonie de nuntă care simbolizează renunțarea cinică la idealurile politice. Shochiku a pus la sertar *Noapte și ceață în Japonia* aproape imediat după premieră. Ōshima a acuzat studioul că se pleacă la presiunile politice după recentul asasinat al unui lider socialist. Ca semn de protest, a părăsit Shochiku, cu toate că mai multe dintre filmele lui ulterioare au fost produse de aceeași companie.

Prin intermediul acestor filme și al altora, Ōshima a explorat în ce fel dorințele individuale, oricât de

Scanned with OKEN Scanner

deformate, dezvăluie rigiditatea autorității politice. Prezentarea fără menajamente pe care a făcut-o criminalității, alienării și erotismului rămân și azi tulburătoare. Mai mult decât atât, Ōshima a refuzat să cultive un stil identificabil. *Poveste crudă despre tinerețe* încadrează majoritatea secvențelor în cadre medii și prim-planuri strânse, descentrate (**fig. color 20.9**). *Noapte și ceață în Japonia*, cuprinzând doar patruzeci și cinci de cadre, se bazează pe mișcările derutante ale unei camere care se mișcă rapid, perturbând o compoziție teatrală armonioasă (**fig. 20.74**). *Violență în plină zi/ Hakuchû no tôrima* (1966), din contră, folosește o mizanscenă și un stil naturaliste, în aproximativ 1 500 de cadre. Stilul fiecărui film, susținea Ōshima, deriva din sentimentele și atitudinile lui curente.

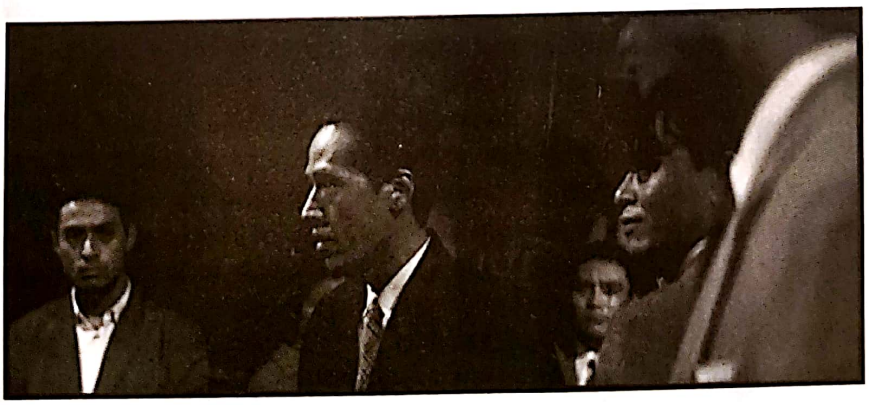
Alți regizori au găsit metode mai convenționale de stilizare, exprimând totuși un grad de critică socială. Hiroshi Teshigahara, asociat cu un grup suprarealist, și romancierul Kōbō Abe au avut un succes internațional cu *Femeia nisipurilor/ Suna no onna* (1963). Această poveste a unui bărbat captiv într-o groapă imensă cu nisip împreună cu o femeie misterioasă a fost interpretat în mare măsură ca o alegorie despre cum o societate aridă poate fi depășită prin erotism primar (**fig. 20.75**).

Alți doi regizori ai Shochiku au ajutat la statornicirea Noului Val. Masahiro Shinoda, care-l asistase pe Ozu și îl admira pe Mizoguchi, și-a început cariera cu un film despre studenți revoluționari (*Lacul uscat/ Kawaita mizuumi*, 1961), dar a devenit cunoscut în principal pentru *Floare palidă/ Kawaita hana* (1964), o poveste cu interlopi care conține și critică politică. Shinoda a avut în continuare o carieră lungă de regizor mainstream.

Alt talent de la Shochiku, Yoshishige Yoshida (mai târziu cunoscut ca Fuji Yoshida), era mai idiosincrazic. Yoshida a fost promovat ca regizor după ce opera timpurie a lui Ōshima a avut succes. La rândul lui, a început cu filme despre tineri alienați care recurg la fapte criminale și droguri (*Bun de nimic/ Rokudenashi*, 1960; *Evadare din Japonia/ Nihon dasshutsu*, 1964). Yoshida și-a găsit succesul popular cu *Izvoarele Akitsu/ Akitsu onsen* (1962), o melodramă elegantă, surprinzător de convențională. E despre o femeie evlavioasă care, după ce îngrijește un bărbat tuberculos până la însănătoșire, se trezește respinsă de el când acesta se afundă în alcoolism. Soarta ei capătă rezonanță politică în momentul în care se hotărăște să-și refacă viața, după înfrângerea Japoniei, doar ca să ajungă la concluzia că Japonia postbelică distruge orice urmă de dragoste.

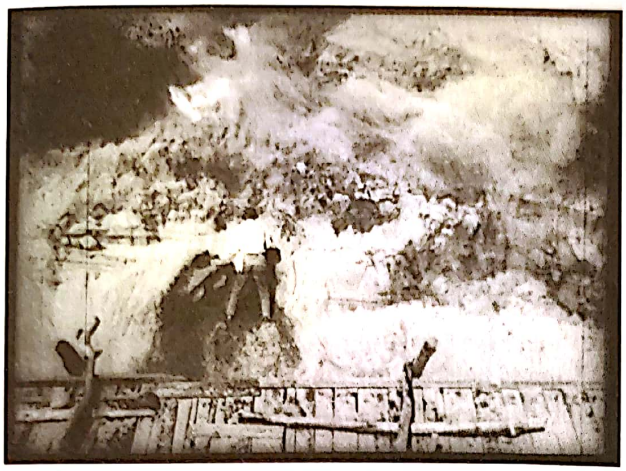
Izvoarele Akitsu a fost un proiect lansat de tânăra vedetă Mariko Okada. La scurt timp, ea și Yoshida s-au căsătorit și au colaborat la proiecte ale studioului înainte să plece de la Shochiku. În alianță cu ATG, au demarat proiecte independente abordate dintr-un unghi feminist, precum *Femeia lacului/ Onna no mizûmi* (1966) și *Aventura/ Jôen* (1967).

Yoshida nu atingea de regulă extremele stilistice ale lui Ōshima, însă împreună cu Okada au migrat spre un cinema perturbator, agresiv, cu *Eros + Masacru/ Erosu purasu gyakusatsu* (1970). Acest film, de aproape cinci ore în versiunea originală, pleda pentru un individualism pasional care contesta o societate ce punea colectivul mai presus de orice. În Japonia zilelor noastre, Eiko, o femeie emancipată sexual, plănuiește să realizeze un film. Firul narativ despre ea, presărat cu episoade simbolice, alternează cu viața lui Noe Ito, o feministă a anilor 1910 care devine amanta unui anarhist. Intriga culminează cu trei versiuni diferite ale uciderii iubitului lui Ito. Precum mulți regizori japonezi, Yoshida realiza compoziții descentrate pentru ecranul lat anamorfic, dar aici a dus tendința la extrem (**fig. 20.76**). *Eros + Masacru* a fost primul dintr-o trilogie dedicată atacării tradiției sociale japoneze. (*Purgatoriu eroic/ Rengoku eroica*, 1970; *Lovitură de stat/ Kaigenrei*, 1973).



20.74. Stângiștii care dezbat, filmați cu teleobiectiv în cadre înghesuite (*Noapte și ceață în Japonia*).

Scanned with OKEN Scanner



20.75. În *Femeia nisipurilor*, încercarea protagonistului de a se strecura din groapa cu nisip declanșează o avalanșă.

Aproape de perspectiva politică a lui Ōshima era celălalt mare regizor lansat de Noul Val Japonez, Shōhei Imamura. Declarându-și interesul pentru „partea de jos a corpului uman și partea de jos a structurii sociale"*, Imamura și-a propus să capteze regiunile uitate ale Japoniei, clasele oprimate și impulsurile libidinale.

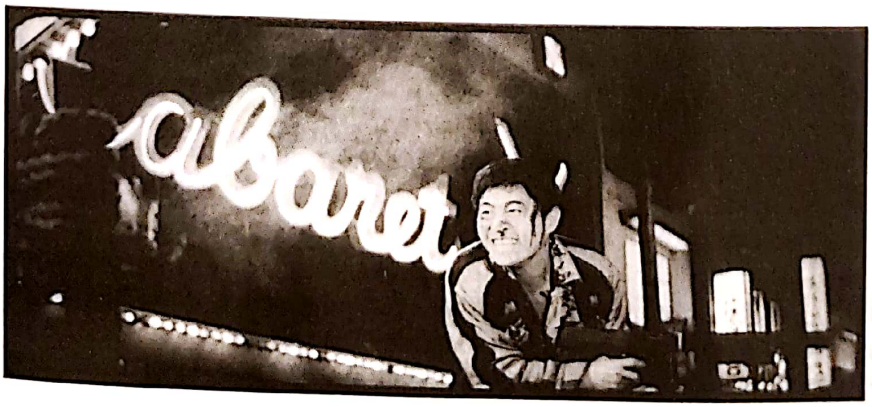
Ca tânăr regizor la Nikkatsu, Imamura a fost asociat cu Noul Val în principal prin nerușinat de satiricul *Porci și nave de luptă/ Buta to gunkan* (1961). Această poveste a unui adolescent interlop a cărui bandă crește porci, hrănindu-i cu gunoi obținut de pe piața neagră, e mai puțin stilizată decât operele din aceeași perioadă ale lui Ōshima, dar critica politică rămâne incisivă. Prezentând o societate de escroci, prostituate și mame nerăbdătoare să-și vândă fiicele soldaților americani, Imamura îi echivalează pe japonezi cu porcii care se hrănesc din resturile rămase de la navele americane de război (**fig. 20.77**).

La fel ca bărbații lui Ōshima, cei din filmele lui Imamura sunt în mod caracteristic conduși de dorințe perverse antisociale, însă el adesea își privește mai batjocoritor eroii, ca în *Pornografii/ Erogotoshi-tachi yori: Jinruigaku nyûmon* (1966). Ultima secvență din *Porci și nave de luptă* propune personajul central tipic pentru Imamura în femeia dură care luptă pentru ea însăși într-o lume dominată de bărbați. *Femeia-insectă/ Nippon konchûki* (1963) celebrează pragmatismul celor trei generații de femei postbelice care apelează la prostituție și furt ca să câștige un grad de independență.

Noul Val Japonez le-a adus recunoaștere multor altor cineaști, atât regizorilor mai în vârstă precum Kaneto Shindo (notabil pentru *Insula/ Hadaka no shima*, 1960), cât și unor talente mai tinere precum Susumu Hani (*Băieți răi/ Furyô shônen*, 1960; *Ea și el/ Kanojo to kare*, 1963). În plus, a creat un climat de

* Citat în Audie Bock, *Japanese Film Directors* (Tokio: Kondansha, 1978), p. 293.

20.76. Într-o compoziție radical descentrată, cele două planuri temporale din *Eros + Masacru* se intersectează: Eiko din prezent o intervievează pe Noe, care a apărut în mod misterios în Tokioul modern.



20.77. *Porci și nave de luptă:* eroul rebel mitraliază o stradă dintr-un oraș.

Scanned with OKEN Scanner

acceptare a experimentului. Koji Wakamatsu a exploatat genul *pinku* în filme sângeroase și stilizate precum *Violul îngerilor în alb/ Okasareta hakui* (1967). Filmele de la Nikkatsu ale lui Seijun Suzuki, pline de umor negru și exagerări de bandă desenată, l-au făcut o figură-cult în rândul publicului tânăr. Compozițiile scandaloase și schemele cromatice ale lui Suzuki transformau melodrama standard, plasată în clasele de jos ale societății, și legendele gangsterești în abstracțiuni delirante (**fig. color 20.10**). Directorii studiourilor erau îngrijorați de descoperirea că Noul Val pe care l-au creat a obișnuit publicul tânăr să se aștepte la inovații formale extravagante și la atacuri asupra autorității până și de la produsele de duzină ale studiourilor.

BRAZILIA: CINEMA NÔVO

La finalul anilor 1950, tinerii cinefili din Rio de Janeiro au început să se întâlnească la cinematograf și în cafenele. Curioși să afle mai multe despre clasicii hollywoodieni și despre filmele de artă europene, acești bărbați tineri scriau articole pledând pentru o schimbare a felului în care se face cinema. Când li s-au oferit locuri de muncă în industria comercială, au lansat o mișcare: *Cinema Nôvo*, termenul portughez pentru „Noul Cinema".

În linii mari, istoria Cinema Nôvo se conformează celei a multor cinematografii tinere, în special a Noului Val Francez. Și totuși, deosebirile sunt frapante. Cu toate că Brazilia era în multe feluri o țară occidentalizată, rămânea fără doar și poate o parte din ceea ce se numea atunci Lumea a Treia. Cinefilii, mai angajați politic decât omologii lor din Franța, voiau ca filmele realizate de ei să le vorbească celor marginalizați din țara natală – minorităților etnice, țăranilor și muncitorilor fără pământ. Influențați de neorealismul italian și de Noul Val Francez, regizorii au încercat să înregistreze dilemele și aspirațiile națiunii lor.

Cinema Nôvo îmbina istoria și mitul, obsesiile personale și problemele sociale, realismul documentar și suprarealismul, precum și modernismul și folclorul. Amestecând aceste ingrediente, Cinema Nôvo amintea de mișcarea modernistă braziliană a anilor 1920. Se potrivea și cu experimentele literare contemporane și cu *teatrul oprimaților* al lui Augusto Boal. Regizorii tineri au format o legătură între noile cinematografii vestice de la începutul anilor 1960 și mișcările ulterioare din Lumea a Treia (vezi Capitolul 23).

Susținerea guvernului și noii regizori

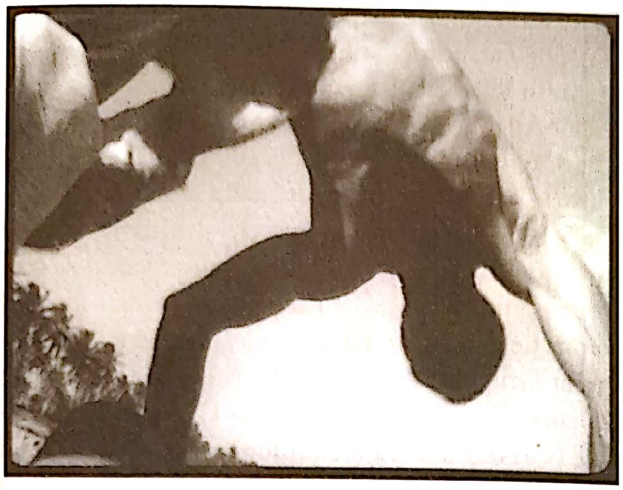
Cea mai populată țară a Americii de Sud, Brazilia avea o topografie întinsă de la zone arse de secetă la plaje tropicale. Populația includea grupuri cu origini africane, amerindiene, europene și din Orientul Îndepărtat. Printr-o politică de „naționalism de dezvoltare", președintele João Goulart a încercat să unifice și să modernizeze țara. Planul lui pentru a ajunge la capitalismul industrial impunea ca oamenii să recunoască înapoierea țării. Deși atacat și dinspre dreapta, și dinspre stânga, Goulart susținea multe inițiative culturale liberale.

Cinema Nôvo a fost un asemenea demers. Nelson Pereira dos Santos se făcuse deja remarcat cu neorealistul *Rio 40 de grade/ Rio, 40 Graus* (1955) și urma să fie implicat ca producător, monteur și, totodată, să fie o inspirație pentru un grup de bărbați mai tineri care veneau din școli de cinema sau din critica de film. Precum mulți regizori ai Noilor Valuri de dinaintea lor, cineaștii Braziliei și-au încercat mâna mai întâi cu scurtmetraje. Ruy Guerra, Glauber Rocha și Joaquim Pedro de Andrade au făcut scurtmetraje cât erau adolescenți și la douăzeci și ceva de ani. Lungmetrajul-omnibus *De cinci ori Favela/ Cinco vezes Favela* (1962) includea episoade realizate de Carlos Diegues, de Andrade și alții. De-a lungul unui an, au început să apară caracteristici distinctive ale Cinema Nôvo. Inspirându-se din resursele stilistice ale altor cinematografii – cameră din mână, transfocări, planuri-secvență, momente dramatice jucate sec, timpi morți, salturi ambigue între fantezie și realitate –, acești regizori au produs opere critice din punct de vedere politic.

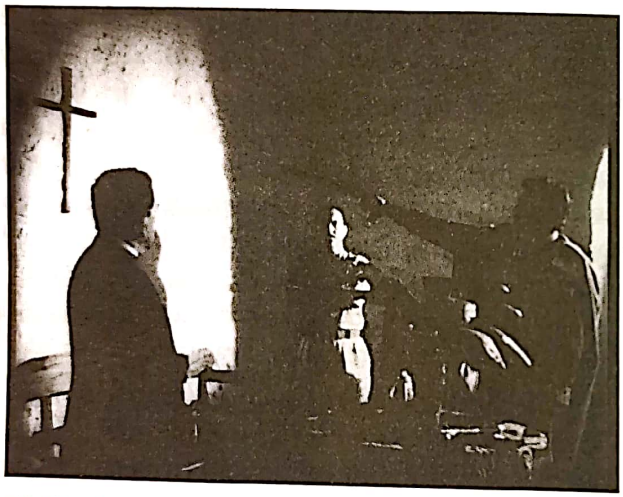
Multe filme se concentrau pe viața din afara orașelor. *Furtuna/ Barravento* al lui Glauber Rocha e amplasat în Bahia. Firmino se întoarce de la oraș și vrea să-i convingă pe pescari să se elibereze de servitutea lor față de proprietarul plaselor. Totodată, intră în conflict cu Aruan, un om sfânt de-ai locului (**fig. 20.78**). Într-un final, Aruan devine noua forță a conștiinței sociale.

Următorul film al lui Rocha, *Dumnezeu și diavolul pe pământul Soarelui/ Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), e și mai discontinuu. Plasat în *sertão*, câmpia neroditoare din nord-vestul Braziliei, arată oprimarea țăranilor de către lideri religioși mesianici și bandiți violenți. Între cele două forțe stau discipolul credul Manuel și pistolarul Antonio das Mortes (**fig. 20.79**). Povestea e modelată după balade folclorice, iar cântecele comentează acțiunea ironic. Când Antonio îl

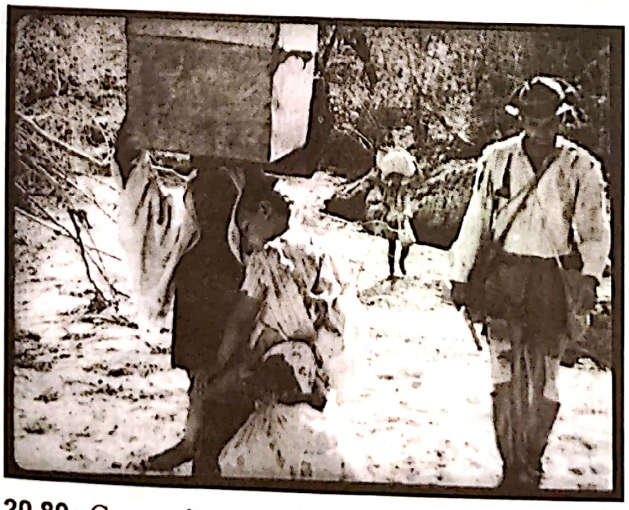
Scanned with OKEN Scanner



20.78. *Furtuna* e filmat cu o cameră din mână, cu transfocări dese, dinamizând lupta/dansul *capoeira* dintre Firmino și Aruan.



20.79. Angajat de un latifundiar și de un preot să-l ucidă pe agitatorul mistic Sebastiao, Antonio das Mortes ochește adevărata lui țintă în *Dumnezeu și diavolul pe pământul Soarelui*.



20.80. Camera din mână urmărește căutarea fără sfârșit a familiei după un cămin în *Vieți aride*.

omoară pe banditul Corisco, un cor cântă „Puterea poporului e cea mai mare putere" și imediat urmează un cadru îndelungat cu Manuel și soția lui gonind de-a lungul pustietății. „Filme triste, urâte... Filme care zbiară de disperare acolo unde rațiunea nu triumfă întotdeauna"* – descrierea făcută de Rocha stilului din această perioadă a filmelor Cinema Nôvo se potrivește perfect operei lui.

Nelson Pereira dos Santos s-a apropiat de viața țăranilor într-un mod mai auster în *Vieți aride/ Vidas secas* (1963). Adaptat după un roman clasic, filmul urmărește încercările lui Fabiano să găsească de lucru în timpul secetei din anii 1940. Secvențele de început dedramatizate, aproape mute, prezintă călătoria anevoioasă a familiei lui prin aridul *sertão* (**fig. 20.80**). Pe durata filmului, familia primește numai fărâme de oferte de lucru, dar Fabiano e arestat pe nedrept și bătut. Filmul se încheie la fel cum începuse, cu imagini cvasidocumentare cu familia în curs de migrație.

Ruy Guerra a făcut unul dintre cele mai timpurii filme din Cinema Nôvo, *Cei fără scrupule/ Os Cafajestes* (1962), dar a ajuns faimos cu *Puștile/ Os Fuzis* (1963). Într-un oraș urgisit de foame ajung soldați care vor păzi depozitul moșierului. În timp ce sătenii înfometați spun rugăciuni sperând la miracole, soldații își pierd timpul îmbătându-se, trăgând cu pușca și povestind cu camionagiul Gaucho. În punctul culminant al filmului, Gaucho pornește o rebeliune care eșuează. Guerra folosește prim-planuri izbitoare realizate cu obiective grandangulare împreună cu planuri largi, care dramatizează alinierea forțelor politice (**fig. 20.81**).

* Randal Johnson and Robert Stam, ed. *Brazilian Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1982), p. 70.

20.81. *Puștile*: țăranii sunt ținuți departe de un camion întreg de ceapă și speriați de soldați, rămân pasivi.

Scanned with OKEN Scanner

Diferențele stilistice dintre aceste filme dezvăluie influența teoriei europene asupra autorilor. Imaginile lui Guerra, clare și concepute în profunzimea câmpului, dedramatizarea decolorată practicată de Pereira dos Santos și transfocările flamboaiante însoțite de tăieturi bruște ale lui Rocha fac din fiecare film produsul unei sensibilități distinctive. Majoritatea regizorilor din Cinema Nôvo l-au urmat pe Rocha în a vedea teoria autorilor ca un mijloc al criticii politice. El a considerat auctorialitatea cinematografică drept o reacție la dominația Hollywoodului; realizarea unor filme idiosincrazice era în sine un act revoluționar.

Popularitatea mondială obținută de muzica samba și bossa nova, alături de construirea capitalei futuriste Brasília au ajutat la promovarea Cinema Nôvo ca expresie a unei țări energice, în curs de modernizare. Mai concret, filmele se orientau către ideologia lui Goulart, a trezirii conștiinței. Ele îi arătau pe brazilienii din mediul rural oprimați de analfabetism, de traiul la limita subzistenței și de conducerea armatei și a clerului. Filmele *sertão* ilustrează ceea ce Rocha numea o „estetică a foamei", revelația că multe secole de suferință pot culmina cu o explozie de rebeliune cathartică. „Cinema Nôvo arată că modul de manifestare obișnuit al înfometaților este violența."*

Loviturile de stat și cinematograful

Reformele președintelui Goulart au stârnit frica în cercurile conservatoare. În 1964, armata a preluat puterea. Timp de peste două decenii, Brazilia urma să fie condusă de generali. Și totuși, arta care conținea critică politică a înflorit. Regizorii Cinema Nôvo au continuat să lucreze și alți cineaști tineri au intrat în industrie.

Mai mulți regizori ai Cinema Nôvo au reflectat asupra eșecului guvernului Goulart. Filmele lor se concentrează adesea asupra intelectualului torturat, deconectat atât de burghezie, cât și de popor. *Bravul luptător/ O Bravo Guerreiro* (1967) al lui Gustavo Dahl se încheie cu un politician idealist pe cale să se împuște în cerul gurii. Rocha a oferit acestei disperări o abordare extravagantă în *Pământ în transă/ Terra em transe* (1967). În țara ficțională Eldorado, un mit politic se derulează în conștiința delirantă a unui poet revoluționar. *Pământ în transă* e o interogare suprarealistă a rolului politic al artistului, culminând cu o secvență eisensteiniană: în timp ce polițiștii trag în poet, clericii și oamenii de afaceri dau o petrecere asurzitoare.

Cultura braziliană avansa. Universitățile începeau să ofere cursuri de film, un festival anual fusese inaugurat în Rio și apăreau noi reviste. Prăbușirea companiilor Atlantida și Vera Cruz (vezi *Brazilia și Argentina*, din Capitolul 18) păruse să blocheze calea către o industrie națională de film, dar atât Goulart, cât și succesorii lui militari au sponsorizat inițiative de stat menite să o reclădească. Legislația dicta scutiri de taxe, prețuri uniforme pentru bilete și cote mai mari de proiecție pentru produsele locale. În 1961 a fost inaugurat Grupul Executiv al Industriei Cinematografice (Grupo Executivo da Industria Cinematografica – GEICINE) pentru a coordona reglementările din domeniul filmului. În 1966, GEICINE a fost absorbit în Institutul Național al Cinematografiei (Instituto Nacional do Cinema – INC), care susținea producția prin împrumuturi și prime. Cinema Nôvo a avut o influență puternică asupra agenției. INC facilita, de asemenea, coproducții care au sporit semnificativ producția națională de film.

Această extindere a fost ajutată de o întorsătură bruscă a evenimentelor politice. Pe măsură ce a crescut inflația în 1967 și 1968, s-au intensificat și grevele și protestele. A avut loc o a doua lovitură de stat, aducând la putere ofițeri militari de dreapta. Aceștia au promulgat o legislație care restrângea libertățile civile și dizolva partidele politice. Forțele de stânga au lansat un război urban de gherilă și, între 1969 și 1973, Brazilia a fost un câmp de luptă între teroriști și regimul militar.

Ca de obicei, Rocha a reacționat cu un comentariu rapid la condițiile contemporane. *Dragonul rău împotriva sfântului luptător/ O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, cunoscut și ca *Antonio das Mortes* (1969), revine la subiectul din *Dumnezeu și diavolul pe pământul Soarelui*, dar acum misticul și banditul sunt văzuți drept forțe ale binelui, în timp ce asasinul cu sânge-rece Antonio das Mortes simbolizează noul regim. Țăranii nu mai sunt victimele ținute în beznă; revoluțiile se nasc din ritualuri folclorice, precum teatrul și festivalul. De aceea, tehnica lui Rocha e mai stilizată. Poporul devine publicul, în timp ce adversarii își rezolvă conflictul într-o arenă goală, semiteatrală (**fig. 20.82**).

Ca parte a planului guvernului militar de a centraliza activitățile culturale, reglementările din domeniul cinematografiei au fost reluate. Cenzura a devenit mult mai drastică. În 1969, a fost înființată o agenție cu scopul de a controla realizarea filmelor. Întreprinderea Braziliană a Filmului (Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme) avea misiunea să organizeze

* *Ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

20.82. *Antonio das Mortes:* în piața centrală, Antonio și banditul recreează lupta care a constituit punctul culminant în *Dumnezeu și diavolul pe pământul Soarelui.*

exportul de filme și să finanțeze producția, un rol similar cu al CNC-ului francez. Împrumutând cu dobândă mică firmelor care avuseseră succes, Embrafilme a ajutat la creșterea producției până la un apogeu postbelic de 91 de filme în 1971. Agenția urma să absoarbă INC și să stimuleze succesul exporturilor braziliene din anii 1980.

Tropicalism și canibalism

Deși producția era în floare, represiunea politică a alungat din țară mulți artiști. Regizorii Cinema Nôvo care au rămas și-au schimbat în feluri distincte modul de a face filme. O tendință care cuprinsese deopotrivă muzica și teatrul se numea „tropicalism". Aceasta era o celebrare comică și grotescă a culturii populare indigene. În locul insistenței didactice asupra înapoierii vieții rurale, caracteristice pentru Cinema Nôvo, tropicalismul considera cultura folclorică un izvor de vitalitate și înțelepciune. De exemplu, *Macunaíma* (1970) de Joaquim Pedro de Andrade e o epopee comică exuberantă care amestecă mituri braziliene și satiră contemporană. Filmat în imagini color strălucitoare, plin de poante suprarealiste și schimbări de ton abrupte, *Macunaíma* a devenit primul film Cinema Nôvo care a atras un public larg.

Pe parcursul lui *Macunaíma*, eroul leneș, cu iluzii deșarte, se confruntă cu canibalismul ca posibilă cale de răzbunare pe dușmani. Acest motiv, un ecou al mișcărilor literare din anii 1920, a devenit un alt element al operelor Cinema Nôvo din aceeași perioadă. Metafora canibalismului arăta cum cultura braziliană autentică încorpora, nesățioasă, influențele coloniale. În *Ce gustos era francezul meu/ Como Era Gostoso o Meu Francês* (1972), prin tehnica lui Pereira dos Santos de cinema direct îmbinat cu narațiune din *off*, e arătat un colonialist francez luat ostatic de tribul Tupinambá. I se permite să trăiască printre ei până când va fi executat și mâncat. Filmul insistă satiric pe dinamicile culturale și economice ale imperialismului, ca de exemplu când colonistul lacom și negustorul alb deschid un mormânt ca să caute comori (**fig. color 20.11**).

Atât tropicalismul, cât și canibalismul se înscriau în tradiția braziliană a „stângii festive", care omagia în mod tradițional cultura populară. Rocha vedea în aceste calități o cale prin care cineaștii puteau angrena miturile și îi puteau ghida pe oameni către „eliberare anarhică"*. Tendințele acestea puteau ajunge la un public mai larg decât o puteau face realismul tăios sau experimentele flamboaiante ale eforturilor timpurii din Cinema Nôvo. Concurența din partea serialelor de televiziune și a comediilor erotice (*pornochanchada*) a pus și ea presiune asupra cineaștilor să facă opere mai accesibile, bazate pe spectacol.

Pe măsură ce Cinema Nôvo devenea un cinema de prestigiu, dobândind ajutor financiar de la INC și Embrafilme, a început să fie contestat de o formă mai extremă de avangardă. Universitățile, cinecluburile și arhivele au început să proiecteze mostre de *udigrudi*, sau „underground". *Banditul luminii roșii/ O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, *Bla Bla Bla* (1968), de Andrea Tonacci, și *Am ucis familia și m-am dus la cinema/ Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) al lui Julio Bressane erau atacuri virulente asupra bunului-gust. Secvențe macabre de crimă și vomitat erau înregistrate cu o tehnică intenționat nefinisată. Această autoproclamată „estetică a gunoiului" ridiculiza feroce estetica foamei și multe secvențe parodiau filme de Rocha, Guerra și colegii lor. Cinema Nôvo, știrbit de exil sau de cooperare cu industria de film controlată de stat, nu mai era o forță disruptivă.

Diegues și Guerra au continuat să facă filme de critică politică din exil. Rocha a devenit și mai militant. A denunțat influențele formatoare ale Cinema Nôvo – neorealismul și Noul Val Francez –, declarând că revoluția Lumii a Treia va răsturna atât Hollywoodul, cât și tradiția europeană a autorilor reprezentată de

* În Sylvia Pierre, *Glauber Rocha* (Paris: *Cahiers du Cinéma*, 1987), p. 139.

Scanned with OKEN Scanner

Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini și Serghei Eisenstein. În această poziție reverberau manifestele pentru „cinema imperfect" și „al Treilea Cinema" din aceeași emisferă.

Cu ani în urmă, Rocha și colegii lui, în formularea lui Diegues, „făceau filme politice când Noul Val [Francez] vorbea tot despre iubire neîmpărtășită".* Cinefilii tineri din Rio au contribuit la lansarea unei tradiții a modernismului politic care s-a răspândit în toată lumea în deceniul următor, după cum vom vedea în Capitolul 23.

Modernismul cinematografic, revigorat în deceniul de după Al Doilea Război Mondial, a devenit și mai vizibil între anii 1958 și 1967. În timp ce regizorii deja cunoscuți consolidau mișcarea, tinerii autori experimentau cu tehnici inovatoare și le aplicau unor subiecte noi. Acum, filmele cinematografului de artă erau cel mai probabil fragmentare și non-liniare în timp și spațiu, provocatoare și enigmatice în narare, ambigue în implicațiile lor tematice.

În plus, multe cinematografii tinere erau în mod explicit și critice la nivel politic. În acest sens, Noul Val Francez rămăsese în urmă. În afara Franței, mulți cineaști luau cu asalt mituri despre istoria națională, priveau cu ochi critic condițiile sociale contemporane, celebrau rebeliuni împotriva autorității și disecau mecanismele de represiune. Regizori mai maturi precum Resnais și Jancsó și talente tinere precum Godard, Pasolini, Straub, Kluge, Chytilová, Makavejev, Ōshima și Rocha turnau fundațiile unui „modernism politic". Această tendință va deveni centrală pentru cinemaul internațional în deceniul de după 1968.

* Citat în Johnson & Stam, *Brazilian Cinema*, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 21

DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL ÎN EPOCA POSTBELICĂ, ÎNTRE 1945 ȘI JUMĂTATEA ANILOR 1960

În cele două decenii de după Al Doilea Război Mondial, documentarul și filmul de avangardă au trecut prin schimbări majore. Noi tehnologii și instituții au modificat baza cinematografiei independente. Aceste transformări erau adesea legate de succesul cinemaului de artă comercial și de apariția noilor valuri.

Atât cineaștii de film documentar, cât și cei de avangardă au reînnoit ideea unui cinema personal. În anii 1930, Războiul Civil din Spania, procesele măsluite ale lui Stalin împotriva foștilor săi colaboratori din Moscova și expansiunea fascismului și a militarismului au condus la genocid și la conflagrație mondială. După 1945, mulți artiști au trecut de la angajare politică (vezi Capitolul 14) la o viziune bazată pe expresie individuală. Acest impuls, cel mai vizibil în extinderea expresionismului abstract în SUA și în Europa, era de găsit, de asemenea, în filmul experimental. Până și documentarul postbelic a devenit un vehicul pentru credințele și sentimentele cineaștilor într-o proporție mai mare decât fusese până atunci.

În plus, exista un nou interes pentru a surprinde evenimente imprevizibile cu aparatul de filmat. Înainte de anii 1950, majoritatea filmelor documentare căutaseră în primul rând să controleze hazardul. Se putea întâmpla ca cineastul să înregistreze ceva obișnuit sau accidental, însă acel material era apoi integrat imperceptibil într-o structură semantică mai largă prin montaj și comentariu din *off*. Majoritatea cineaștilor marcanți de film documentar, de la Dziga Vertov și Robert Flaherty la Pare Lorentz și Humphrey Jennings, au recurs la tehnici care implicau un grad mai mare de

Scanned with OKEN Scanner

control, precum înscenarea unor momente pentru cameră. Însă neorealismul, mai ales la nivelul declarațiilor lui Cesare Zavattini, văzuse adevărul evenimentului necontrolat. În anii 1950, echipamentul de sunet și camerele portabile le-au permis cineaștilor de film documentar să elimine artificiul comentariului din *off* și structura planificată de dinainte, creând un cinema care avea în centru momentul spontan.

În același timp, artiștii de avangardă au revitalizat mișcarea Dada și concepțiile suprarealiste despre accidentul revelator. John Cage, de pildă, a compus piese muzicale care încorporau elemente de hazard și sunete ambientale. Compoziția sa „Imaginary Landscape No. 4" („Peisaj imaginar nr. 4", 1951) era alcătuită din douăsprezece radiouri care transmiteau programele unor posturi la întâmplare. Cineaștii experimentali postbelici, precum și cei care activau în alte arte, adesea adaptau ideile lui Cage prin includerea de accidente în expresia personală. Anomalii norocoase de lumină sau culoare puteau deveni parte dintr-o formă mai amplă. Până la finalul anilor 1950 și începutul anilor 1960, tipul de obiectivitate scontat de documentariști a pătruns, de asemenea, în avangardă. În opera grupului Fluxus și a lui Andy Warhol, artistul nu mai exprima sentimente de ordin personal, ci mai curând îi invită pe spectatori să examineze cu atenție un proces sau să fie martorii unei scene improvizate. Cum această abordare risca să ducă la plictis, artiștii de avangardă, la fel ca cineaștii de documentar care împărtășeau această viziune, îi cereau publicului să accepte un cinema care refuza să stârnească și să satisfacă apetitul narativ alimentat de Hollywood.

SPRE UN DOCUMENTAR PERSONAL

După încheierea războiului, cea mai importantă parte a cinematografiei documentare a rămas în mâinile marilor instituții. Pathé, organizațiile de știri și studiourile hollywoodiene arătau în cinematografe buletine de actualități și filme de informare. Agențiile guvernamentale din multe țări sprijineau departamentele de documentar, care produceau filme de informare și de propagandă pentru școli și organizații civice. Corporațiile finanțau filme care promovau anumite produse, ca, de pildă, Shell Oil, care a sprijinit filmul liric al lui Flaherty *Povestea din Louisiana/ Louisiana Story* (1948).

Începând cu cea de-a doua jumătate a anilor 1950, sălile de cinema au difuzat mai puține documentare. Știrile televizate au înlocuit actualitățile săptămânale, iar studiourile au încetat să le mai producă. Însă televiziunea furniza totodată și o nouă piață. De pildă, dacă înainte de război documentarele de lungmetraj erau rare, la începutul anilor 1960 acestea au devenit mai numeroase și erau difuzate atât la televizor, cât și în sălile de cinema.

În epoca postbelică, cei mai mulți dintre cineaștii vârstnici de film documentar și-au încetinit ritmul de lucru. Vertov a coordonat o serie de actualități până la moartea sa, în 1954. După *Povestea din Louisiana*, Flaherty nu a mai putut să finalizeze vreun alt film, deși a mai produs câteva scurtmetraje până la moartea sa, în 1951. John Grierson a plecat de la National Film Board of Canada (NFB) în 1945, însă a coordonat ulterior mai multe proiecte de film de ficțiune în stil documentar și serii televizate de documentar. Doar Joris Ivens a rămas activ ca regizor, predând și făcând filme în Polonia, China, Cuba și în alte țări aliniate politicii Uniunii Sovietice.

Curente inovative

A apărut o nouă generație de cineaști de documentar. Cu toate că unii dintre ei își începuseră carierele în timpul războiului, circulația mai liberă a filmelor pe timp de pace a făcut ca opera lor să poată deveni cunoscută la nivel internațional. Chiar dacă majoritatea lucrau în genuri bine cunoscute, o parte au fost mai inovatori.

Să luăm, spre exemplu, cazul filmului tematic despre natură și explorare. Când a făcut *Marea aventură/ Det stora äventyret* (1954), suedezul Arne Sücksdorff a folosit teleobiective și camere ascunse ca să-l transpună pe spectator în mijlocul vieții din sălbăticie. Oceanograful Jacques Cousteau a perfecționat imaginea de film subacvatică în timp ce lucra la o serie de filme care explorează viața marină (*Lumea tăcerii/ Le monde du silence*, 1956; **fig. 21.1**; *Lumea fără soare/ Le monde sans soleil*, 1964).

Și filmul de observație socială atrăgea artiști cu viziuni neobișnuite. Fotograful de tabloid Weegee a făcut turul vieții sordide de oraș în *New Yorkul lui Weegee/ Weegee's New York* (1950). Un film mai puțin senzaționalist este *Pe străzi/ In the Street* (1952), o evocare neșlefuită a vieții oamenilor săraci din New York (**fig. 21.2**). Probabil cel mai important film observațional din epocă a fost *Farrebique* (1946), al lui Georges Rouquier, o cronică a greutăților unei familii de țărani francezi în perioada 1944–1945. O mare

Scanned with OKEN Scanner

21.1. *stânga Lumea tăcerii*: această vedere înspre suprafața oceanului indică noua libertate pe care acvalungul, invenția lui Cousteau, le-o conferea scafandrilor.

21.2. *dreapta* Flirt pe verandă (*Pe străzi*, Helen Levitt, Janice Loeb și James Agee).

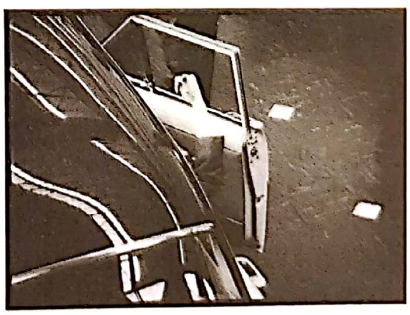
parte din film a fost înscenată și se baza pe convenții din cinemaul de ficțiune (**fig. 21.3, 21.4**). Pe de altă parte, Rouquier reduce la minimum comentariul din *off* pentru a ne delecta cu dialectul local și prezintă obiceiurile cotidiene și munca de la ferma Farrebique.

Filmul de reportaj, deși era în mare parte înlocuit de transmisiunea televizată, continua să fie relevant, mai ales dacă reușea să prezinte un eveniment într-un mod proaspăt. Spre exemplu, filmul lui Kon Ichikawa, *Olimpiada de la Tokio/ Tôkyô orinpikku* (1965), nu a încercat să imite transmisiunea TV a Jocurilor Olimpice din 1964, ci a fost realizat, în schimb, cu participarea a 150 de operatori și a unui arsenal remarcabil de tehnici în așa fel încât să surprindă munca asiduă din timpul jocurilor. De asemenea, genul simfoniilor orașului (vezi *Documentare lirice: simfonia orașului*, din Capitolul 8) a continuat prin opere ca *Sausalito* (1948), al lui Frank Stauffacher, *N.Y., N.Y.* (1957), al lui Francis Thompson și *Omul de rând/ Alleman* (1960; **fig. 21.5**), al lui Bert Haanstra.

Documentarul de compilație devenise un element de bază în oferta cinematografelor în timpul războiului, statut pe care și l-a păstrat și ulterior. Unul dintre cele mai puternice astfel de filme este *Întoarcerea/ Le retour* (1946), al lui Henri Cartier-Bresson, care folosește material realizat de armata americană în timpul eliberării prizonierilor de război din taberele naziste și al întoarcerii lor acasă (**fig. 21.6**). Filmul de compilație de lungmetraj a înflorit în mâinile unei generații noi de cineaști. *Moarte la Madrid/ Mourir à Madrid* (1962; **fig. 21.7**), al lui Frédéric Rossif, a marcat succesul comercial al compilației ca formă de critică politică. Odată cu *Moțiunea de cenzură/ Point of Order!* (1964), o sinteză a investigației din 1954 a Senatului american asupra acuzațiilor împotriva senatorului Joseph McCarthy, Emile De Antonio a devenit cunoscut drept unul dintre cei mai talentați reprezentanți ai genului de compilație (**fig. 21.8**).

Filmul etnografic a fost revitalizat pe măsură ce antropologii au impus tot mai multe standarde profesionale. Preocuparea lui Flaherty pentru a capta drama și lupta omului cu natura a deschis calea unei încercări de a documenta culturi izolate de-o manieră mai neutră și mai fidelă. De-a lungul anilor 1950, americanul John Marshall a filmat obiceiuri de-ale boșimanilor din deșertul Kalahari, iar antropologul Robert Gardner l-a ajutat să structureze materialul brut al filmului *Vânătorii/ The Hunters* (1956). Urmărind patru bărbați în timp ce vânează o girafă, filmul aderă la tradiția lui Flaherty, însă marchează o etapă importantă în filmarea documentară riguroasă a tradițiilor unui grup social (**fig. 21.9**). Ulterior, Gardner a realizat cel mai celebru film antropologic american, *Păsări moarte/ Dead Birds*

21.3, 21.4. *Farrebique*: În timpul travaliului, Berthe apucă strâns cearșaful, iar Rouquier face o tranziție prin înlănțuire la o floare care își deschide petalele în timp ce auzim țipătul copilului din momentul nașterii.



21.5. Haanstra ridiculizează gesturile vânzătorilor de la un show auto olandez (*Omul de rând*).

Scanned with OKEN Scanner

21.6. Prizonierii din lagăr în timp ce li se dă de mâncare în *Întoarcerea.*

21.7. Filmul de compilație ca investigație asupra trecutului: Războiul Civil Spaniol în *Moarte la Madrid.*

21.8. *Moțiunea de cenzură*: după ce îl acuză pe asociatul avocatului Joseph Welch de simpatii comuniste, senatorul Joseph McCarthy încearcă să trateze cu indiferență critica lui Welch („Domnule senator, abia în clipa asta îmi dau seama de cruzimea și de nechibzuința dumneavoastră").

21.9. Băieți în deșertul Kalahari care învață să tragă cu arcul (*Vânătorii).*

(1963), pentru care a documentat poporul Dani din Indonezia pe timp de război, intervenind minimal.

National Film Board of Canada și *Free Cinema*

Cei mai inovativi cineaști de documentar ai epocii de după război au lucrat într-un mod improvizat sau în baza unei înțelegeri de la film la film cu companiile care îi finanțau. National Film Board of Canada* (NFB) fusese fondat în 1939 de către John Grierson (vezi *Marea Britanie*, din Capitolul 14) și se axa pe producția de animație și documentar de scurtmetraj. Deși era finanțat de stat, consiliul oferea creatorilor inovativi o structură birocratică prin care erau ajutați să-și exprime viziunile individuale. Un documentar tipic produs de NFB este *Orașul aurului/ City of Gold* (1957, Colin Low și Wolf Koenig). La prima vedere, o reprezentare istorică a goanei după aur din Dawson City, filmul propune o reflecție asupra contrastelor dintre cum era orașul (locul în care copilărise naratorul) în anii 1890 prin comparație cu epoca modernă (**fig. 21.10**). Concluzia naratorului despre cei care au rămas în oraș în ciuda faptului că nu au dat de aur este că „acești bărbați și-au găsit propriul El Dorado".

Tendința de inovație individuală era cel mai vizibilă în opera mai multor cineaști care au găsit modalități de a-și exprima atitudinile personale prin documentar. Această tendință a apărut simultan în politica auteuristă a criticilor de la *Cahiers du cinéma*, care privilegia viziunea personală a regizorului în filmele de ficțiune și cele comerciale. După cum era de așteptat, mulți dintre regizorii de *documentare personale* s-au îndreptat către producția de filme de ficțiune *mainstream.*

În Marea Britanie, documentarul personal a devenit proeminent printr-o mișcare de scurtă durată numită Free Cinema. Karel Reisz, Lindsay Anderson și alți membri ai grupului colaboraseră în trecut cu revistele de cinema *Sequence* și *Sight and Sound.* În aceste foruri, ei își exprimaseră ostilitatea atât față de cinemaul comercial, cât și în raport cu starea documentarului britanic din acel moment. Își doreau un cinema „liber"** care să exprime angajamentul regizorului de a-și expune viziuni personale profunde. Mulțumită sprijinului acordat de Experimental Film Fund din cadrul British Film Institute și de către mediul privat, care le oferea ocazional finanțare, câțiva dintre cineaștii Free Cinema au putut să realizeze scurte documentare înainte de a deveni cineaștii de bază ai mișcării britanice *Kitchen Sink* (vezi Capitolul 20).

Majoritatea filmelor exprimau atitudinile regizorilor cu privire la societatea britanică contemporană, în curs de urbanizare. O temă centrală era cea a culturii de masă. Filmul lui Anderson *Oh, țară de vis/ O Dreamland* (1953) medita asupra nevoii publicului de a avea parte de o ieșire ieftină în oraș seara, în timp ce *Mama nu dă voie/ Momma Don't Allow* (1956), al lui Tony Richardson, și *Băieții din Lambeth/ We Are the*

* În română, *Consiliul Național al Filmului din Canada.* (n.t.)

** În engleză, *free.* (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

Lambeth Boys (1958), al lui Reisz, înfățișau stilurile de viață ale adolescenților cu destul de multă afecțiune (**fig. 21.11**). Temele mai convenționale erau tratate, mai nou, cu reticență. Filmul lui Anderson despre piețele din Covent Garden, *Piețele din Covent Garden/ Every Day Except Christmas* (1957), scotea în evidență obiceiuri legate de muncă și un limbaj colocvial, în timp ce *Copiii de joi/ Thursday's Children* (1954) propunea o reprezentare optimistă a unei școli pentru copii cu deficiențe de auz prin faptul că surprindea veselia spontană a elevilor (**fig. 21.12**).

Franța: Documentarele de autor

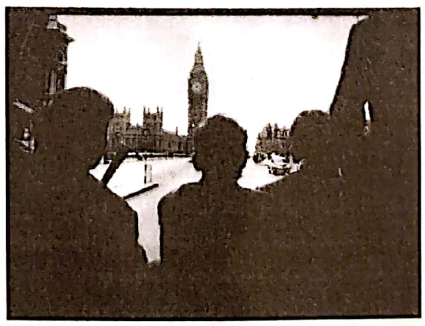
Expresia personală și-a făcut apariția și în filmul documentar din Franța. Guvernul a finanțat filme care aveau de-a face cu arta și cultura, două teme care, de-a lungul timpului, au putut fi tratate de către cineaști dintr-o perspectivă personală. Deja în 1953, guvernul încuraja activ realizarea de scurtmetraje cvasi-experimentale. În plus, *Cahiers du cinéma*, la fel ca *Sequence*, considera că cinemaul de artă depinde de expresivitatea regizorală (urmând ideea auteurismului; vezi Capitolul 19). Pierre Braunberger, Anatole Dauman, Paul Legros și alți producători le-au dat mână liberă regizorilor pentru a realiza documentare poetice sau eseistice.

Alain Resnais a devenit cunoscut ca cineast de film documentar printr-o serie de filme despre artă. *Van Gogh* (1948), premiat la Veneția și distins cu un premiu Oscar, a deschis calea unei noi metode de a portretiza pictorul la lucru. În loc să trateze fiecare tablou ca pe un întreg și să le prezinte pe toate în ordine cronologică, Resnais a preferat să exploreze universul personal al lui Van Gogh de-a lungul întregii sale cariere. A filmat pânzele cu mișcări de panoramare pentru a arăta ritmul unei linii și a intercalat detalii din diferite tablouri fără să apeleze deloc la cadrul întreg pentru orientarea spectatorilor. Când a realizat *Guernica* (1951), Resnais a intercalat schițe și însemnări de-ale lui Picasso printre fotografii și titluri de ziare din timpul Războiului Civil Spaniol. *Și statuile mor/ Les statues meurent aussi* (1953), coregizat de Resnais și Chris Marker, a fost mai controversat. Acest studiu asupra artei africane expuse în muzeele occidentale insinuează că cei care au colonizat teritoriile invadate au distrus cultura acelor popoare. Filmul a fost interzis.

Două dintre cele mai apreciate documentare ale lui Resnais explorează natura memoriei istorice. *Noapte și ceață/ Nuit et brouillard* (1957) oferă o imagine fragmentară și nesenzaționalistă a lagărelor de concentrare naziste, similar cu felul în care Resnais tratează bomba nucleară în *Hiroshima, dragostea mea/ Hiroshima mon amour* (vezi *Noul cinema: Rive gauche*, din Capitolul 20). Filmul alternează cadre cu o închisoare părăsită în prezent – aflată într-o zonă rurală însorită, filmată color – și material de actualități din lagărele de concentrare din perioada în care erau în funcțiune. În loc să amplifice groaza, *Noapte și ceață* stăruie asupra imposibilității de a reda cu adevărat trecutul. În timp ce camera examinează niște ruine, comentatorul întreabă: „Cum să descoperi ce rămâne din realitatea acestor lagăre?" (**fig. 21.13**). La final, comentariul sugerează că motivele care au dus la Holocaust sunt departe de a fi dispărut în prezent.

Un film mai optimist este *Toată memoria lumii/ Toute la mémoire du monde* (1957), o monografie a bibliotecii naționale franceze. Camera lui Resnais se plimbă lent prin săli de depozitare întunecate și printre

21.10. În *Orașul aurului/ City of Gold*, veteranii din timpul epocii goanei după aur stau la șuetă, iar în fundal distingem o reclamă la Coca-Cola.



21.11. Adolescenții lui Reisz se plimbă cu mașina prin Whitehall, privind în urmă, iar cadrul juxtapune degringolada lor tinerească și peisajul urban londonez ca de carte poștală (*Băieții din Lambeth*).

21.12. O fetiță cu deficiențe de auz învață despre vorbire prin atingerea fălcii profesoarei sale în *Copiii de joi*.

Scanned with OKEN Scanner

stive, sugerând o serie de metafore: biblioteca înțeleasă ca labirint, ca închisoare (**fig. 21.14**) și ca un creier gigantic. Lirismul rațional al filmului celebrează dorința de a cunoaște adevărul și de a nu uita trecutul.

Resnais și-a realizat filmele în același timp cu Georges Franju. Amândoi erau născuți în 1912, și-au lansat primul film de succes în 1948 și au trecut la lungmetraje de ficțiune în perioada Noului Val de la finalul anilor 1950 (vezi *Noul cinema: Rive gauche*). Dintre numeroasele documentare ale lui Franju, cele mai prestigioase sunt *Sângele bestiilor/ Le sang des bêtes* (1948) și *Hôtel des invalides* (1951). Prin aceste filme, Franju își propusese să perturbe publicul de-o manieră care amintea de suprarealiști și de filmul lui Luis Buñuel *Pământ fără pâine/ Las Hurdes*.

Sângele bestiilor prezintă o zi într-un abator, evidențiind profesionalismul detașat al măcelarilor și violența necesară pentru a putea livra carne în farfurii. Însă Franju juxtapune, de asemenea, imagini cu animale care suferă și cu locuințele și bisericile din jurul abatorului. Unele detalii accidentale din acest cartier liniștit iau forme bizare (**fig. 21.15**). În acest context, un cadru cu niște capete de viței stivuite ca varza emană poezia tulburătoare la care aspiraseră mai înainte Luis Buñuel și Salvador Dalí.

Hôtel des invalides tratează similar un monument național care comemorează războiul. Filmul dezvăluie imagini ale suferinței înglobate în acest monument dedicat gloriei războiului (**fig. 21.16**). Franju stăruie asupra nuanțelor amenințătoare ale obiectelor militare comemorative, ca, de pildă, atunci când punctează asemănarea dintre bustul unui general și un craniu despicat. Mai târziu, Franju a transpus acest mod de a vedea aspectele neliniștitoare ale vieții cotidiene în lungmetrajele sale de ficțiune.

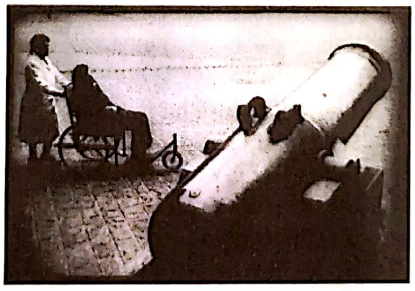
Filmele lui Chris Marker, mai cerebrale și structurate mai lejer decât cele ale lui Resnais și ale lui Franju, ilustrează cel mai bine cum filmul documentar poate să devină un vehicul al expresivității personale. Marker, fotograf profesionist și explorator, a produs o serie de documentare eseistice care exprimau niște opinii complexe și care denotau o perspicacitate ironică.

Marker explorează două paradigme documentare. Una dintre ele este cea a filmului de călătorie, pe care îl tratează ca pretext pentru o gamă extinsă de reflecții asupra ideilor occidentale despre culturile exotice. *Duminică la Beijing/ Dimanche à Pekin* (1956) și *Scrisoare din Siberia/ Lettre de Sibérie* (1958) pornesc de la imagini banale, aproape turistice, însă, printr-un dens comentariu poetic, meditează asupra clișeelor din cărțile de povestiri despre culturile non-europene. *Scrisoare din Siberia* este atât o parodie a filmului de călătorie, cât și o reflecție extrem de formalizată asupra ambiției filmului documentar de a surprinde adevărul unei culturi. În cea mai celebră secvență a filmului, Marker demonstrează puterea comentariului din *off* atunci când reia aceeași serie de cadre de trei ori, schimbând narațiunea de fiecare dată pentru a genera sensuri diferite.

Marker a făcut, de asemenea, documentare politice. În *Cuba Sí!* (1961), acesta evaluează succesul revoluției

21.13. *stânga* „Nicio descriere și nicio imagine nu pot să reconstituie adevărata lor putere: frica continuă și neîntreruptă": barăcile din *Noapte și ceață*.

21.14. *dreapta* O carte închisă în celulă în *Toată memoria lumii*.



21.15. *stânga* O groapă de gunoi produce imagini suprarealiste în *Sângele bestiilor*.

21.16. *dreapta* Juxtapunerea trecutului militar și a consecințelor în *Hôtel des invalides*.

Scanned with OKEN Scanner

lui Castro în fața atacurilor Americii, iar în *Frumosul mai/ Le joli mai* (1963) lansează o critică politică la adresa cinemaului direct. Însă poziționarea extrem de personală a lui Marker a stârnit adesea confuzii în rândul stângii dogmatice. Reflecțiile sale despre Israel (*Descrierea unei lupte/ Description d'un combat*, 1961) sunt un amestec de laudă, critică, umor și fascinație de turist (**fig. 21.17**).

Jean Rouch și documentarul etnografic

În timp ce Resnais, Franju și Marker defineau sub-genuri de documentar personal, un alt cineast francez importa această atitudine în filmul etnografic. În 1946, tânărul antropolog Jean Rouch a luat cu el o cameră pe 16 mm în prima sa vizită de teren în Niger și, într-o vizită ulterioară, și-a adus și un magnetofon portabil. Documentarele etnografice de scurtmetraj pe care le-a realizat au dus la numirea sa la conducerea unei structuri nou create, Comisia internațională de film sociologic și etnografic.

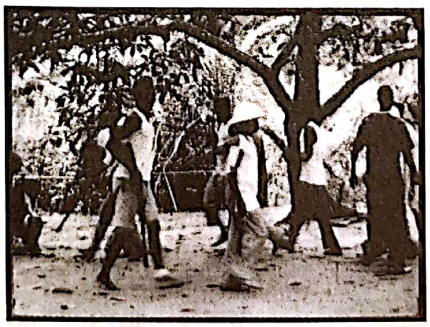
Influența lui Rouch a început să fie simțită odată cu filmul său controversat *Stăpânii nebuni/ Les maîtres fous* (1957). În 1955, când se afla în Ghana, preoții cultului Hauka i-au cerut să filmeze ceremoniile lor de posedare divină. Rouch i-a surprins pe membrii cultului în timpul unei transe, în care aceștia mergeau frenetic și făceau spume la gură, care se încheie cu devorarea unui câine. Ceea ce diferențiază acest film de portretele senzaționaliste ale Africii „primitive" este faptul că participanții joacă rolurile colonizatorilor care îi conduc. Pe timp de zi, adepții cultului lucrează ca muncitori portuari și văcari, însă, în cadrul ritualului, unul dintre ei devine căpitan de armată, un altul, guvernator, iar un al treilea, o doamnă franțuzoaică (**fig. 21.18**). În teza sa de doctorat, Rouch a susținut că, prin parodierea celor care îi conduc, adepții Hauka își defulează sentimentele față de opresiunea imperialistă. „Acest joc violent", ne avertizează comentariul din film, „este doar reflexia civilizației noastre".

Stăpânii nebuni a provocat un scandal. A fost interzis în multe dintre țările africane și atât europenii, cât și africanii i-au cerut lui Rouch să îl distrugă. Cu toate acestea, filmul a fost premiat la Festivalul de Film de la Veneția și a întărit dorința lui Rouch de a documenta efectele colonialismului în Lumea a Treia. Următorul său film, *Eu, un negru/ Moi, un noir (Treichville)*, din 1959, arată cum locuitorii din Coasta de Fildeș imită conștient modul de viață occidental. Înconjurați de capcanele culturii europene, niște zilieri își iau nume noi: Edward G. Robinson, Tarzan, Dorothy Lamour. Camera îi filmează din mână cum beau, cum caută de lucru și cum hoinăresc prin discoteci. Rouch prezintă deopotrivă aspirațiile acestora, între care și visul lui Robinson de a deveni campion la lupte. *Eu, un negru* se transformă pe parcurs într-un amestec neobișnuit de ficțiune și documentar (**fig. 21.19**). Rouch i-a arătat filmul montat lui Robinson, iar comentariile sale înregistrate în timpul vizionării au fost încorporate în coloana sonoră.

În concepția lui Rouch, filmul etnografic juca un rol extrem de important pentru vestici, deoarece arăta diferențele dintre societăți, împiedicându-i pe europeni „să încerce să transforme [alte culturi] în niște imagini ale noastre"*. Rouch a fost criticat pentru că ar fi punctat efectele psihologice ale colonialismului

* În Mick Eaton, ed., *Anthropology – Reality – Cinema: The Films of Jean Rouch* (Londra: British Film Institute, 1979), p. 63.

21.17. „Dar mai întâi priviți-o – până când devine o enigmă, la fel cum cuvintele rostite la nesfârșit devin de nerecunoscut": finalul filmului lui Marker *Descrierea unei lupte.*



21.18. *Stăpânii nebuni*: conducătorii ceremoniei pășesc frenetic înainte și înapoi. În acest punct al carierei, Rouch folosea un obiectiv care îi permitea să filmeze acțiunea de departe, o abordare pe care ulterior o va abandona.

21.19. În *Eu, un negru,* Edward G. Robinson este „în" acțiunea din poveste, motiv pentru care ignoră camera lui Rouch în timp ce Eddie Constantine și ceilalți îi admit cu franchețe prezența.

Scanned with OKEN Scanner

fără să arate cum africanii încearcă să-și schimbe viețile prin acțiune socială. Însă el își înțelegea proiectul în niște termeni mai puțin politici de atât. Felul în care a căutat să dea o dimensiune umană filmului etnografic nu implica doar prezentarea altor culturi publicului vestic, ci și folosirea actului cinematografic pentru a crea o legătură între cercetători și subiecți. După ce l-a introdus pe Robinson în lumea filmului, acesta a devenit asistentul său. (Peste ani, protagonistul lui Rouch, pe numele său real Oumarou Ganda, a devenit unul dintre cei mai importanți cineaști nigerieni.) Rouch susținea că face filme în primul rând pentru oamenii pe care îi filma și pentru sine însuși, pentru a-și păstra experiențele dintr-o cultură sau alta. Relația lui personală cu subiecții și disponibilitatea sa de a încălca reguli de ordin tehnic – atunci când acestea împiedicau legătura umană directă – l-au condus, de asemenea, către o altă mișcare documentară, cinemaul direct*.

CINEMAUL DIRECT

Între 1958 și 1963, filmul documentar a trecut printr-o transformare. Cineaștii de film documentar au început să folosească un echipament mai ușor și mai mobil, să lucreze în echipe mai mici și să respingă concepțiile tradiționale despre scenariu și structură. Noul documentar căuta să studieze indivizi, să dezvăluie desfășurarea unei situații pas cu pas, să arate momente dramatice sau de revelație psihologică. În loc să facă apel la secvențe cu comentariu narativ din *off*, noul documentar avea să le permită oamenilor să vorbească în nume propriu.

Mișcarea aceasta, numită și *candid cinema*** , *uncontrolled cinema**** , cinema observațional și *cinéma vérité* („cine-adevăr"), a fost popularizată sub denumirea de *direct cinema*. Denumirea sugerează că noile tehnologii înregistrau evenimente cu o directețe fără precedent și că cineaștii eludau manipularea evidentă – reconstituirea, comentariul narativ – practicată în documentarele de mai înainte.

Noua abordare a fost influențată de o serie de factori. În general, neorealismul italian amplificase impulsul cineaștilor de film documentar de a surprinde viața cotidiană. Inovațiile tehnologice, precum creșterea producției de peliculă pe 16 mm și apariția sunetului pe bandă magnetică, au prilejuit o nouă flexibilitate (vezi caseta *Noi tehnologii pentru noul documentar*, din acest capitol). În plus, televiziunea avea nevoie de filme cu care să umple timpul de emisie, iar posturile de știri căutau mostre de jurnalism audiovizual cu o abordare proaspătă. În SUA, Canada și Franța, cineaștii de film documentar au creat versiuni distincte de cinema direct.

Statele Unite: Drew și asociații săi

În SUA, cinemaul direct a apărut sub patronajul fotojurnalistului Robert Drew, care voia să importe realismul dramatic al fotografiei realizate cu camera ascunsă din revista *Life* în reportajul televizat. În 1954, l-a cunoscut pe Richard Leacock, care lucrase la *Pământ natal/ Native Land* (vezi *Statele Unite ale Americii*, din Capitolul 14) și care filmase filmul lui Flaherty, *Povestea din Louisiana*. Cu sprijinul financiar al corporației Time, Inc., Drew i-a angajat pe Leacock, Donn Pennebaker, David și Albert Maysles și pe alți câțiva cineaști.

Drew a produs o serie de scurtmetraje pentru televiziune, printre care și filmul inovativ *Alegeri preliminare/ Primary* (1960), un reportaj care documenta alegerile preliminare din Wisconsin, la care candidau John Kennedy și Hubert Humphrey. Leacock, Pennebaker, frații Maysles și Terence Macartney-Filgate au lucrat cu toții la *Alegeri preliminare* ca operatori. Deși filmul conține bucăți de dialog sincroniza***** , factorul principal de atracție era autenticitatea sa vizuală. Camera îi urmărea pe politicieni pe stradă, la muncă electorală, pe drumul dintr-un oraș în altul și relaxându-se impacientați în camere de hotel (**fig. 21.20–21.22**). Drama din *Alegeri preliminare* era amplificată de montajul în paralel cu cei doi candidați și de buletinele de știri din *off*, care înlocuiau în mare măsură comentariul explicativ.

La scurt timp, postul de televiziune ABC i-a însărcinat pe Drew și pe Leacock să facă o serie de filme, printre care *Afară cu yankeii!/ Yanki, No!* (1960), o examinare a sentimentelor antiamericane din America Latină, și *În văzul copiilor/ The Children Were Watching* (1960), un studiu asupra integrării școlare. Între 1961 și 1963, Drew Associates au făcut douăsprezece filme, printre care *Eddie* (1961), *Jane* (1962) și *Scaunul electric/ The Chair* (1962). Zece dintre acestea au devenit

* În engleză, *direct cinema* (n.t.).
** În română, *cinema care surprinde realitatea pe nepregătite* (n.t.).
*** În română, *cinema descătușat* (n.t.).
**** În engleză, *lip-sync* (n.t.).

Scanned with OKEN Scanner

21.20. Cel mai celebru cadru din *Alegeri preliminare*: camera lui Albert Maysles, ținută deasupra capului, îl urmărește pe Kennedy printr-o mulțime de susținători…

21.21. …de-a lungul unui coridor (a se remarca distorsiunile create de obiectivul grandangular)… (*Alegeri preliminare)*

21.22. … și pe scenă, unde se află un alt operator din echipa lui Drew care așteaptă să filmeze contraplanul (*Alegeri preliminare*).

cunoscute drept seria „Living Camera"*. În acel moment deja foloseau în întregime sunet direct.

Drew, care avea controlul editorial asupra majorității filmelor făcute de companie, se raporta la documentar ca la un mod de a spune povești dramatice. „În fiecare dintre poveștile acestea, oamenii se lovesc de momente de tensiune, presiune, revelație și decizie. Acestea sunt momentele care ne interesează cel mai mult"**. Pentru Drew, cinemaul direct capta atenția publicului prin ceea ce a ajuns să fie numită *structura de criză*. Cele mai multe filme coordonate de Drew se concentrează asupra unei probleme cu miză mare, care urmează să se soluționeze în decurs de câteva zile sau ore. Filmul suscită emoția spectatorilor prin faptul că arată un conflict, prin suspans și printr-un final fără echivoc. *Alegeri preliminare* se folosește de structura de criză, la fel ca *Scaunul electric*, care prezintă eforturile unor avocați de a salva un condamnat reabilitat de la execuție. Criza îi supune pe participanți unor condiții de stres și le dezvăluie personalitățile. Se întâmplă adesea ca protagoniștii să nu reușească să-și atingă obiectivul și ca filmul să se încheie cu o examinare a reacției emoționale a acestora, ca în cazul lui *Eddie* sau *Jane.*

La majoritatea filmelor, Drew lucra cu echipe multiple, urmărind mai multe planuri narative și montând în paralel materialele cu diferitele forțe care se întreceau contracronometru. Încuraja fiecare operator să se efaseze, pentru ca subiecții să se poată familiariza cu prezența lor, și să reacționeze intuitiv la drama în curs de desfășurare. Abordarea era cea a editorialului jurnalistic, în care reporterii caută un echilibru între respectul față de fapte și judecățile subiective cu privire la selecție și la ceea ce merită scos în evidență.

Cineaștii cu care lucra Drew au părăsit echipa acestuia la scurt timp pentru a-și fonda propriile companii. Frații Maysles au plecat cu scopul de a realiza *Showman* (1962), un portret al producătorului de film Joseph E. Levine, și *The Beatles în America/ What's Happening! The Beatles in the U.S.A.* (1964). Cu mult mai laxe decât filmele produse de Drew, proiectele fraților Maysles evitau structura de criză și propuneau portrete nepremeditate și neșlefuite ale unor celebrități din show-business. *The Beatles în America*, primul film de tip cinema direct din SUA care nu folosește deloc narațiunea din *off*, era doar un jurnal al turneului formației The Beatles, ceea ce a făcut ca un producător profesionist de televiziune să critice filmul astfel: „Ținând cont de ceea ce înțeleg majoritatea cineaștilor de documentar prin film, acesta abia dacă poate fi numit un film".***

Donn Pennebaker și Richard Leacock s-au desprins, de asemenea, de Drew Associates și și-au deschis propria casă de producție. Pennebaker a realizat portretul unor gemeni cu dizabilități (*Elizabeth și Mary/ Elizabeth and Mary,* 1965) și s-a specializat în filme care documentau muzica populară americană (*Nu privi în urmă/ Don't Look Back*, 1966; *Monterey Pop*, 1968; *Little Richard/ Keep on Rockin'*, 1973). Leacock a făcut ulterior *Ziua mamei/ Happy Mother's Day* (1963), care arăta cum nașterea simultană a cinci copii perturbă viața dintr-un orășel; *Portretul lui Stravinski/ A Stravinsky Portrait (1964);* și *Ku Klux Klan – Imperiul invizibil/ Ku Klux Klan – The Invisible Empire* (1965).

* În română, *camera vie* (n.t.).

** În Gideon Bachmann, „The Frontiers of Realist Cinema: The Work of Ricky Leacock", Film Culture 22–23 (vară 1961), p. 18.

*** Citat în Stephen Mamber, *Cinéma Vérité in America: Studies in Uncontrolled Documentary* (Cambridge, MA:MIT Press, 1974), p. 146.

Scanned with OKEN Scanner

În 1923, Eastman Kodak a introdus pelicula pe format de 16 mm, în primul rând pentru *home movies* și filme educaționale. În anii 1930, unii cineaști de documentar și de film experimental au început să folosească acest format (vezi *Marea Britanie*, din Capitolul 14). În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, formatul de 16 mm a început să fie folosit la o scară mai largă. Era adecvat pentru filmarea bătăliilor, iar filmele educaționale și de propagandă au circulat sub formă de copii pe 16 mm în bazele militare și pe frontul intern. Guvernul american a donat aparate de proiecție pe 16 mm către școli și organizații civice în așa fel încât să poată arăta filme produse de stat. După război, cineaștii de documentar și de film experimental din întreaga lume au preluat formatul cu nerăbdare.

Televiziunea și-a făcut apariția în Europa și America de Nord la începutul anilor 1950. În acea epocă, în care caseta video încă nu exista, costul scăzut și flexibilitatea formatului pe 16 mm au făcut ca acesta să devină formatul standard pentru reportaje, reclame și filme de televiziune. Companiile au început să producă aparate de filmat profesionale pe 16 mm. Acestea erau prevăzute de regulă cu transfocator și reflex vizor, care le permiteau cineaștilor vizarea directă prin obiectiv în timpul filmării. În 1952, camera Arriflex 16 a impus un nou standard din punct de vedere al ușurinței utilizării și a devenit etalonul pentru majoritatea camerelor profesionale pe 16 mm. Eastman și alte companii au produs o gamă de pelicule pe 16 mm, emulsii adesea „rapide"* care permiteau filmarea în condiții de lumină relativ scăzută.

Apariția cinemaului direct se datorează în plus altor două inovații. Înainte de jumătatea anilor 1950, aproape toate camerele profesionale pe 16 mm erau atât de grele, încât singurul mod de a obține un cadru stabil era dacă aparatul era fixat pe trepied. Însă dura să atașezi o cameră standard pe un trepied; de regulă, până când ajungeai să pregătești camera, acțiunea deja se încheiase. Dependența de trepied îi încurajase pe cineaștii de film documentar să reînsceneze evenimente. De asemenea, camera masivă făcuse ca subiecții să fie conștienți de faptul că sunt filmați. Doar cineaștii care foloseau echipament pentru amatori puteau să filmeze cu ușurință din mână, ca Rouch în scurtmetrajele sale etnografice.

În preajma anului 1958, mai multe companii de producție au introdus camere profesionale pe 16 mm mai ușoare. Camera Auricon Cine-voice și cea Éclair Cameflex cântăreau fiecare în jur de 27 de kilograme, fiind suficient de lejere încât să poată fi fixate într-un cadru de umăr. Un model perfecționat de Arriflex 16 cântărea doar 10 kilograme. Prototipul KMT Coutant-Mathot Éclair, pe care Rouch l-a avut la dispoziție pentru *Cronica unei veri/ Chronique d'un été* (1961), cântărea mai puțin de 9 kilograme. Cu o astfel de cameră, cineaștii puteau să panorameze rapid, să meargă alături de subiecți, să-i filmeze în mașină și să urmărească acțiunea indiferent de cum ar fi evoluat.

La fel de importante au fost progresele în ceea ce privește înregistrarea sunetului. Cineaștii de documentar recurseseră la comentariul din *off* în parte pentru că nu puteau să înregistreze cu ușurință vocea în priză directă în afara studioului. Era mult mai ușor să adaugi unor imagini muzică, zgomot de ambianță și comentariu decât să-i lași pe participanți să vorbească pe cont propriu. Înregistrarea vocii în priză directă în timpul filmării nu era posibilă decât în condiții serioase de pregătire – un politician care ține un discurs la microfon, o persoană intervievată în studio. Până și filmele destul de spontane ale mișcării Free Cinema au avut de suferit din cauza limitărilor în ceea ce privește înregistrarea sunetului.

La începutul anilor 1950, atât cineaștii de filme de ficțiune, cât și cei de documentar au început să înlocuiască înregistrarea optică a sunetului pe peliculă cu sunetul magnetic, înregistrat pe casetă. Ca urmare, cineaștii de film documentar au încercat să capteze sunetul din locație cu un magnetofon portabil. Compania elvețiană Nagra a introdus un magnetofon specializat în 1953 și a venit cu un model îmbunătățit patru ani mai târziu.

În acest punct, problema care se punea ținea de sincronizarea bandei de imagine cu sunetul înregistrat în locație. În jur de 1958, un grup de ingineri a conceput sistemul Pilotone, care trimitea un impuls electric dinspre cameră către magnetofon și care înregistra pe una din benzile casetei. La *playback*, impulsul ajusta automat viteza casetei pentru a fi în sincron cu imaginea. Primele modele ale sistemului Pilotone foloseau un cablu de legătură între cameră și magnetofon. Acest cordon ombilical îngreuna libertatea de mișcare la care râvnea cinemaul direct, motiv pentru care inginerii au creat dispozitive de radiotransmisie. Până la jumătatea anilor 1960, sistemul fără fir, folosit la scară largă mai întâi în SUA, se impusese deja ca standard internațional.

* Este vorba, mai exact, despre emulsii mai sensibile (n.t.).

Scanned with OKEN Scanner

Deși sincronizarea și zgomotul camerei încă creau probleme, în 1958, camerele pe 16 mm și magnetofoanele portabile, alături de microfoanele de dimensiuni mai mici și tipurile de peliculă mai sensibile, declanșaseră o revoluție în practica cinematografică.

Dintre cineaștii cinemaului direct american, Leacock era cel mai dornic să câștige adepți, pledând pentru ceea ce el numea un „cinema descătușat". Credea că o echipă de filmare care se autoefasează se poate integra într-o situație într-atât de bine, încât oamenii ar uita de faptul că sunt filmați. Scopul, conform lui Leacock, era acela „de a descoperi aspecte importante ale societății noastre *privind cum se întâmplă lucrurile cu adevărat*, spre deosebire de imaginea socială pe care oamenii o au despre felul în care lucrurile *ar trebui* să se întâmple"*. Interesul lui Leacock pentru puterea cinemaului direct de a vorbi despre instituții sociale prin interacțiuni față în față a inspirat o generație întreagă de cineaști.

Cinema direct în Canada bilingvă

Televiziunea a jucat un rol semnificativ și în apariția cinemaului direct din Canada. Introducerea transmisiunii televizate la nivel național în 1953 i-a încurajat pe cineaștii de film documentar de la National Film Board of Canada (NFB) să filmeze pe peliculă de 16 mm și să realizeze într-un timp scurt filme pe teme de actualitate. Au apărut, cam în același timp, două mișcări, una în rândul canadienilor anglofoni și cealaltă printre francofonii din Québec.

„Departamentul B" de la NFB a realizat mai multe filme pentru *Candid Eye*, o serie de televiziune în limba engleză, difuzată în grila de toamnă din 1958 și din 1959. Aceste filme aveau o abordare care urmărea surprinderea realității pe nepregătite și foloseau camere ascunse și teleobiective. Cu câteva mici excepții – cazul primului film din serie, *Înainte de Crăciun/ The Days before Christmas* (1958) –, acestea nu foloseau sunet în priză directă. Terence Macartney-Filgate a încurajat filmarea din mână pentru filmul *Înainte de Crăciun*, precum și pentru reportajul său despre Armata Salvării (*Sânge și foc/ Blood and Fire*, 1958) sau în expunerea greutăților culegătorilor de tutun migranți (*Culegătorii de tutun/ The Back-Breaking Leaf*, 1959).

Evitarea scenariilor și emergența structurii la montaj făceau ca regizorii mișcării Candid Eye să împărtășească credința lui Drew într-un cinema observațional obiectiv. În vreme ce Drew fusese influențat de fotojurnalismul practicat de revista *Life*, grupul canadian era, în schimb, inspirat de mișcarea britanică Free Cinema și de fotograful Henri Cartier-Bresson, care căuta acel moment revelatoriu care să dea sens evenimentelor cotidiene. Astfel, filmele Candid Eye nu au structura de criză specifică producțiilor echipei lui Drew.

Seria *Candid Eye* era deja încheiată în 1960, însă cineaștii afiliați acestei mișcări au continuat să realizeze documentare, dintre care cel mai neobișnuit este *Băiatul singuratic/ Lonely Boy* (1962), un portret al cântărețului Paul Anka, regizat de Wolf Koenig și Roman Kroitor. Acest reportaj ironic despre cum industria muzicii populare își exploatează deopotrivă starurile și publicul a arătat cum tehnicile cinemaului direct pot fi folosite pentru a influența opiniile spectatorilor. Într-o secvență, îl auzim pe Anka explicând cum premeditează un gest, timp în care îl vedem pe scenă făcând chiar acel gest, ceea ce în sine ar fi putut să pară spontan dacă nu am fi avut comentariul din *off*. Cineaștii îl prezintă pe Anka de parcă acesta ar admite că își manipulează fanii.

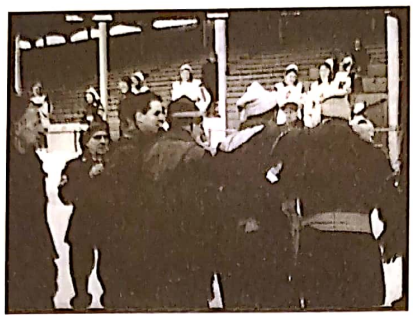
Mutarea sediului NFB la Montréal în 1956 a dus la o mai mare implicare în agenție a părții franceze. În 1958, trei cineaști francezi au filmat *Sporturi de iarnă/ Les raquetteurs*, o relatare comică și tandră despre adunarea unor împătimiți ai rachetelor de zăpadă. Deși era filmat pe peliculă de 35 mm fără sunet direct, filmul a fost un punct de referință important pentru cinemaul direct canadian. Directorul de imagine Michel Brault s-a cufundat în mijlocul acțiunii într-un mod care anticipa unghiurile largi și camera fluidă utilizate de echipa lui Drew (**fig. 21.23–21.25**).

Aprecierea de care s-a bucurat *Sporturi de iarnă* a încurajat NFB să înființeze un departament francofon,

* Citat în James Blue, „One Man's Truth: An Interview with Richard Leacock", Film Comment 3, nr. 2 (primăvară 1965), p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

21.23. *Sporturi de iarnă*: unul dintre câștigătorii cursei cu rachete de zăpadă trece de banda de finiș...



21.24. ... și este întâmpinat de susținătorii săi. Camera merge în același ritm cu ei...

21.25. ... până unde li se face o poză. A se compara cu *Alegeri preliminare* (fig. 21.20–21.22).

alcătuit din Brault, Gilles Groulx, Claude Jutra, Marcel Fournier și alții. *Lupta/ La lutte (1961), Mănuși de aur/ Golden Gloves* (1961) și *Québec-SUA/ Québec-USA* (1962) dovedeau dexteritatea echipei franceze în a manevra noul echipament și dedicarea membrilor săi față de o versiune angajată a cinemaului direct. Spre deosebire de grupul Candid Eye, care îmbrățișa o estetică a obiectivității, echipa franceză se identifica cu subiecții și cultura lor populară urbană.

Impulsul de a explora identitatea socială a comunității francofone a fost valorificat în lungmetrajul *Despre balene, lună și oameni/ Pour la suite du monde* (1963). Operatorul Michel Brault, poetul Pierre Perrault și sunetistul cu care lucrau au locuit timp de un an într-un sat canadian francofon izolat, unde încă se vorbea în mod curent o versiune de franceză de secol XVII. Compus în principal din interviuri cu oameni care rememorează istoria comunității, *Despre balene, lună și oameni* ilustrează ceea ce Perrault a numit *cinema trăit**. „Nimic nu este mai real decât un bătrân care povestește un eveniment pe care l-a trăit. Chiar dacă adesea faptele în sine nu au valoare, este valoros să le povestești"**. Perrault a pus în lumină istoria și obiceiurile populației canadiene francofone și în alte câteva filme de mai târziu.

Franța: *Cinéma vérité* și provocare

În Franța, apariția cinemaului direct nu a fost influențată de televiziune, ci de cercetările etnografice ale lui Jean Rouch. Filmul emblematic al cinemaului direct și totodată cel care a avut cel mai mare impact din toate țările a fost *Cronica unei veri/ Chronique d'un été* (1961), pe care Rouch l-a realizat în colaborare cu sociologul Edgar Morin. Colaborarea lor a generat încă un model de cinema direct – unul în care cineaștii nu doar că observau sau empatizau cu subiecții, ci mai degrabă îi incitau și îi provocau.

După un prolog în care Rouch și Morin o intervievează pe Marceline, care se ocupă cu cercetarea de piață, *Cronica unei veri* o arată cum îi întreabă pe oameni pe stradă: „Sunteți fericit/-ă?" (**fig. 21.26**). Ca urmare a răspunsurilor previzibile și defensive ale trecătorilor, secvența dezvăluie superficialitatea sondajului efectuat la întâmplare. Restul filmului analizează opiniile membrilor unui grup de parizieni (**fig. 21.27**). Studenți și muncitori își discută viețile cu Morin, care îi presează să vină cu propriile analize. Progresiv, intervievații ajung să se cunoască între ei, proces documentat în film.

În siajul tehnicii lui Rouch din *Eu, un negru*, ultima parte din *Cronica unei veri* îi arată pe subiecți discutând despre filmul făcut de Rouch și Morin. Comentariile lor – se spune că materialul este ba anost, ba verosimil, ba jenant sau chiar indecent – devin parte din film (**fig. 21.28**). În epilog, Rouch și Morin evaluează succesul propriului demers și anticipează reacția publicului.

Filmului îi lipsește drama încărcată de suspans a filmelor lui Drew. De asemenea, gravitează în jurul unor oameni obișnuiți care își elucidează viețile, în timp ce stilul de intervievare insistent al lui Morin dă cinemaului direct o dimensiune provocatoare. Rouch și Morin nu erau de acord cu pretenția lui Leacock ca aparatul să se autoefaseze. Spectatorii filmului *Cronica unei veri* pot întrevedea ocazional echipamentul de filmare și tehnicienii în câteva cadre. Pentru Rouch, camera nu era o frână exercitată asupra acțiunii, ci un accelerator: „Împingi acești oameni să se confeseze... Este un tip straniu de confesiune în fața camerei, în

* În franceză, *cinéma vécu* (n.t.).

** În Louis Marcorelles, *Living Cinema* (New York: Praeger, 1973), p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

care camera este, să zicem, o oglindă și totodată o fereastră deschisă către exterior"*. O explorare a istoriei personale și a psihicului, *Cronica* își încurajează subiecții să se definească prin prisma felului în care aceștia se arată în fața camerei.

În prolog, filmul este numit „un nou experiment care urmărește adevărul cinematografic (*cinéma vérité*)". Cuvântul-cheie aici este *nou* pentru că Morin era de părere că tehnologia recent apărută și dorința de a explora viața cotidiană le permiteau cineaștilor să meargă dincolo de conceptul lui Vertov de *kino-pravda* („cine-adevăr"; vezi *Documentarul câștigă teren*, din Capitolul 8). Însă eticheta a ajuns să fie aplicată în cazul mult mai multor filme și până și cineaștii americani au început să-și numească filmele *cinéma vérité*. Deși în cadrul unui simpozion al cineaștilor din 1963 s-a sugerat că termenul ar fi prea părtinitor, *cinéma vérité* a rămas până în prezent sinonim cu cinemaul direct.

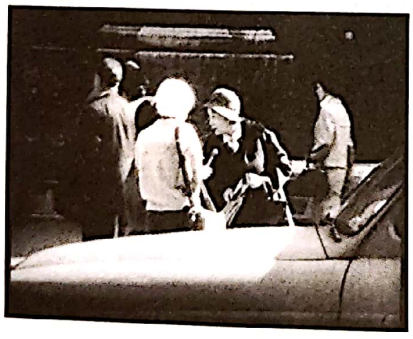
Mario Ruspoli era interesat de o versiune mai curând hibridă de cinema direct, ceea ce se poate vedea în două dintre documentarele sale, filmate de Michel Brault (operator la mai multe filme canadiene francofone, precum și la *Cronica unei veri*). *Necunoscuții pământului/ Les inconnus de la terre* (1961) îi prezintă pe țăranii francezi din regiunea Lozère expunându-și problemele cu care se confruntă. *Privire asupra nebuniei/ Regard sur la folie* (1962) este filmat într-un azil psihiatric din aceeași regiune.

* În „Jean Rouch", Movie 8 (aprilie 1963), p. 22.

Filmele lui Ruspoli sunt la intersecția dintre metoda „observațională" americană și cea „provocatoare" practicată de Rouch și Morin. Uneori, stilul său de filmare este discret sau chiar camuflat (**fig. 21.29**). Cu toate acestea, Ruspoli etalează actul de a filma, chiar mai abitir decât o face Rouch, arătându-i pe membrii echipei; *Privire asupra nebuniei* se încheie cu aparatul care se îndepărtează de doctorii care discută și se întoarce, apropiindu-se, către noi (**fig. 21.30**). Spre deosebire de subiecți, noi suntem tot timpul conștienți de prezența cineaștilor.

În *Frumosul mai/ Le joli mai,* Chris Marker formulează o critică directă la adresa metodei lui Rouch și a lui Morin. Marker nu a îmbrățișat moda cinemaului direct, preferând în schimb să păstreze întotdeauna vocea naratorului care meditează asupra imaginilor de pe ecran. *Frumosul mai* integrează tehnicile cinemaului direct într-o reflecție mai largă despre libertate și conștiință politică.

Prima parte a filmului examinează cât de fericiți sunt parizienii în mai 1962, la finalul războiului din Algeria. Stilul agresiv de intervievare al lui Marker a unor oameni fie înfumurați, fie ignoranți dă camerei provocatoare o notă de impertinență. El critică, în plus, înțelegerea limitată și apolitică a fericirii care se subînțelegea din *Cronica unei veri*. (Marker dedică cu ironie filmul „Celor mulți fericiți".) Un vânzător de haine spune că scopul său în viață este acela de a câștiga cât mai mulți bani cu putință; doi îndrăgostiți sunt indiferenți față de problematicile sociale (**fig. 21.31**).



21.26. *stânga* „Sunteți fericit/-ă?" (*Cronica unei veri*).

21.27. *dreapta* Marceline se plimbă prin Les Halles: în timp ce camera o urmărește de mai din spate, femeia își înregistrează amintirile din timpul războiului la magnetofonul portabil, ascuns în geanta de mână (*Cronica unei veri*).

21.28. *stânga* Marceline spune că s-a comportat cu franchețe în secvențele în care apare în film, chiar dacă era conștientă de prezența camerei (*Cronica unei veri*).

21.29. *dreapta* Un doctor care poartă lavalieră în timp ce consolează o bătrână este filmat cu un teleobiectiv în *Privire asupra nebuniei*.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua, care începe cu evocări misterioase ale terorismului și ale represaliilor de dreapta (**fig. 21.32**), este alcătuită din interviuri cu persoane care caută soluții politice la problemele contemporane.

Dur și acid, filtrat prin prisma umorului excentric al lui Marker și a digresiunilor poetice, *Frumosul mai* îi cerea mișcării *cinéma vérité* să admită complexitatea vieții și a forțelor politice care guvernau societatea franceză într-un moment istoric de cotitură. Cu toate acestea, expozeul lui Marker își are rădăcinile în cinemaul direct; dovezile sale se bazează parțial pe interviuri în priză directă. „Adevărul nu este destinația", recunoaște acesta, „însă probabil că este calea"*.

Reprezentanții cinemaului direct american, canadian și francez erau, fără îndoială, la curent cu filmele celorlalți. Mulți dintre ei se cunoscuseră la un seminar din 1958. La simpozionul de la Lyon din 1963, cineaștii cinemaului direct au dezbătut asupra punctelor de vedere divergente. Ar trebui ca aparatul să observe, să empatizeze sau să provoace? Este mai autentic să filmezi cu mai multe camere simultan? Ar trebui ca regizorul să fie și operator? Și, mai presus de toate, în ce constă responsabilitatea regizorului față de oameni, față de viețile lor sau față de evenimentul înregistrat? Cinemaul direct, dincolo de inovațiile tehnice și tehnologice pe care le-a adus, a ridicat niște problematici perene care țin de etica filmului documentar.

* În Mark Shivas, „New Approach", Movie 8 (aprilie 1963), p. 13.

Deja la jumătatea anilor 1960 existau mai multe camere sofisticate pe 16 mm și pe 35 mm, care le confereau cineaștilor flexibilitatea cinemaului direct. Această mișcare a revoluționat documentarul; după prima parte a anilor 1960, majoritatea cineaștilor de film documentar filmau din mână pentru a smulge momente captivante din realitate (**fig. 21.33**). Cinemaul direct a conferit o nouă flexibilitate și filmului etnografic. A modelat traiectoria mai multor cinematografii naționale: Groulx și Jutra, cineaști canadieni francofoni, au trecut la lungmetraje ca urmare a muncii lor de la NFB, în timp ce regizorii din țările Lumii a Treia au adoptat cinemaul direct ca abordare centrală în propria stilistică (vezi Capitolul 23).

Narațiunile laxe și cu final deschis ale cinemaului direct au întărit în plus anumite tendințe din filmele de ficțiune din cinemaul de artă. În ceea ce privește stilul, multe dintre noile valuri care au apărut între 1958 și 1967 s-au angajat să filmeze din mână, să se folosească de lumina naturală și să surprindă evenimente fără premeditare (vezi Capitolul 20). (Însă nu mulți regizori și-au asumat sarcina mai dificilă de a capta sunetul în priză directă.) Cele mai multe dintre filmele *mainstream*, precum *Dr. Strangelove sau cum am învățat să nu mă mai îngrijorez și să iubesc bomba/ Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963), *Șapte zile în mai/ Seven Days in May* (1964) sau *O zi cu Beatles/ A Hard Day's Night* (1964), se foloseau de tehnicile cinemaului direct atunci când era nevoie să prezinte acțiuni spontane.

21.30. *stânga* Ca o trimitere la finalul filmului *Cronica unei veri*, camera lui Ruspoli se îndepărtează de o scenă de dialog și își interpelează spectatorii.

21.31. *dreapta* *Frumosul mai:* „Ceilalți nu contează prea mult pentru voi, așa-i?" „Ceilalți? Care ceilalți?"

21.32. *stânga* În capitolul „Întoarcerea lui Fantomas", *Frumosul mai* consolidează atmosfera de amenințare politică ce cuprinde Parisul „fericit". Titlul capitolului este o trimitere ironică la criminalul genial din cinematograful mut (vezi *Scurta perioadă de glorie a serialului*, din Capitolul 3).

21.33. *dreapta* Un „instantaneu" obținut cu ajutorul camerei lejere pe 16 mm: muzicieni de orchestră în *Muzicanții/ Muzykanci* (r. Kazimierz Karabasz, 1960).

Scanned with OKEN Scanner

Până și filmele de ficțiune plasate în trecutul îndepărtat sau în viitor își puteau augumenta astfel realismul (**fig. 21.34**). Cinemaul direct a devenit deopotrivă un instrument central al filmelor occidentale militante din anii 1960, care se bazau pe interviuri neînscenate, pe material filmat din mers și pe accesibilitatea sunetului pe casetă. Cinemaul direct a exercitat o influență internațională puternică de-a lungul anilor 1960 și 1970.

CINEMATOGRAFUL EXPERIMENTAL ȘI DE AVANGARDĂ

Și filmul experimental s-a înnoit după cel de-Al Doilea Război Mondial. Faptul că echipamentul pe 16 mm devenise accesibil la o scară mai largă a făcut ca cinemaul experimental să fie mai ușor de practicat de către neprofesioniști. Cele mai multe școli, universități și muzee din SUA aveau aparate de proiecție pe 16 mm și puteau arăta filme de avangardă. Filmele străine clasice pe 16 mm fuseseră disponibile sub formă de copii deținute de Museum of Modern Art, însă, după război, noi companii au început să distribuie filme experimentale pe 16 mm. În Europa, cum mare parte dintre filmele pe 16 mm nu puteau fi distribuite, arhivele de film nou fondate sau redeschise proiectau filme experimentale clasice.

Un număr tot mai mare de instituții cultivau cinemaul experimental. În orașele și universitățile din întreaga Europă au apărut sute de cinecluburi; din cauza legilor care reglementau cenzura, filmele de avangardă interzise publicului larg puteau fi arătate doar în astfel de locații. În 1954 s-a format o federație a cinecluburilor. Au apărut în plus festivaluri internaționale de film, cel mai important dintre acestea fiind Experimental Film Competition de la Knokke-le-Zoute, în Belgia, inițiat în 1949. Unele state europene finanțau „filme culturale" creative. În Franța, cinematografele care arătau filme *art et essai* (de artă și experimentale) erau parțial subvenționate de stat.

21.34. În *Jocul războiului/ The War Game* (r. Peter Watkins, 1966), intensitatea punerii în scenă a unui atac nuclear asupra Marii Britanii se datorează folosirii tehnicilor cinemaului direct; aici, un cadru filmat din mână surprinde un pompier care cade lângă un copil.

Cultura filmului experimental s-a dezvoltat cel mai puternic în Statele Unite. Având la dispoziție peliculă și echipament pe 16 mm, universitățile și școlile de artă au deschis departamente de producție de film. Filmele din timpul războiului ale lui Willard Maas, Marie Menken, ale fraților John și James Whitney și ale altor artiști experimentali au început să circule (vezi *Cinematografia experimentală internațională*, din Capitolul 14). Mai mult, Hans Richter, Oskar Fischinger și alți artiști de avangardă emigraseră în America. Filmul experimental a căpătat o identitate publică odată cu lungmetrajul lui Richter *Vise contra cost/ Dreams That Money Can Buy* (1946), o compilație de schițe suprarealiste realizate de artiști marcanți de avangardă.

De-a lungul perioadei postbelice, cei mai mulți cineaști și-au finanțat filmele la fel ca întotdeauna: din propriul buzunar sau cu ajutorul unui filantrop. Deși statul american și unele fundații private au venit în întâmpinarea artelor vizuale în genere, oferindu-și sprijinul financiar, doar câțiva cineaști au beneficiat de burse. Chiar și așa, în epoca postbelică, au apărut multe spații expoziționale. Seria lui Frank Stauffacher „Art in Cinema" („Arta în cinema"), prezentată la San Francisco Museum of Art la scurtă vreme după război, a stârnit interes pe Coasta de Vest. Organizația cinefilă Cinema 16 din New York fusese fondată în 1949 și a ajuns să aibă 7 000 de membri. În 1960, Canyon Cinema din San Francisco a devenit, de asemenea, spațiu expozițional. Studenții de la Dartmouth, din Wisconsin, și de la alte universități au înființat organizații cinefile în campus, mulți dintre ei căutând alternative mai ieftine la filmele comerciale. În 1954, a apărut o asociație națională a organizațiilor de film, Film Council of America (ulterior redenumită American Federation of Film Societies).

Distribuția, dintotdeauna problematică pentru cinematografia americană independentă, s-a extins, de asemenea, considerabil. Amos Vogel a deschis o casă de distribuție la Cinema 16, un model preluat ulterior și de alte companii. Un moment extrem de important a fost acela când în 1962 s-a fondat la New York Film-Makers' Cooperative. Cooperativa accepta toate filmele, nu le evalua în funcție de calitate și primea un

Scanned with OKEN Scanner

Maya Deren a dominat primul deceniu de film experimental postbelic în SUA. A devenit cunoscută ca urmare a două filme făcute pe timp de război, a câștigat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes și a devenit figura emblematică a avangardei americane. Închiria cinematografe din New York ca să-și proiecteze filmele, trimitea broșuri către organizații cinefile ca să-și promoveze munca și ținea prelegeri captivante, reușind astfel să insufle publicului intelectual un sentiment nou de respect pentru filmul de artă.

Deren a studiat mai întâi critică literară și a devenit apoi interesată de dans. A lucrat ca secretară pentru Katherine Dunham, care i-a trezit interesul pentru culturile din Caraibe, mai cu seamă pentru dansul și religia din Haiti.

În 1943, Deren și soțul ei, Alexander Hammid, au colaborat la ceea ce avea să devină cel mai faimos film american de avangardă, *Mrejele după-amiezii/ Meshes of the Afternoon*. O femeie (jucată de Deren) are parte de o serie de întâlniri cu o creatură cu glugă, cu o oglindă în loc de chip. Trece dintr-o cameră într-alta (**fig. 21.35**), își manifestă multiplele personalități și, în cele din urmă, moare.

Protagonista care plutește și structura onirică erau convenții a ceea ce s-a numit ulterior *filmul transă*. Indiciile clare cum că imaginile sunt proiecții ale anxietății eroinei au marcat, la rândul lor, începutul unui lung șir de „psihodrame" în filmul experimental american. Din punct de vedere stilistic, *Mrejele după-amiezii* creează o continuitate spațio-temporală non-realistă prin racorduri false de privire, un trop de montaj care mai fusese, de altfel, folosit în istoria avangardei.

Hammid (al cărui nume real era Hackenschmied) făcuse și el câteva filme experimentale în Praga natală, iar *Mrejele după-amiezii* semăna în unele privințe importante cu *Câinele andaluz/ Un chien andalou*, cu *Sângele unui poet/ Le sang d'un poète* și cu *Vampirul/ Vampyr*. Deren însă dezavua ideea unei legături cu tradiția europeană a filmului experimental, respingând

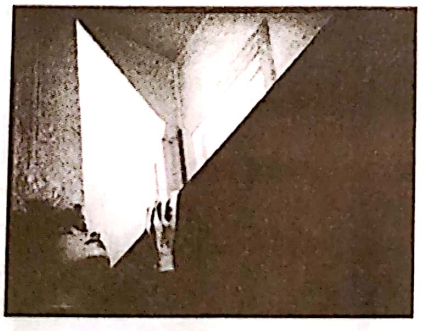
21.35. Aerul și spațiul ca bariere imateriale în *Mrejele după-amiezii*.

versiunea continentală de suprarealism pentru că se sprijinea prea mult pe inconștient. „Creativitatea", scria aceasta, „constă într-o prelungire creativă și logică a realității cunoscute"*. Mai mult, a avea o femeie ca protagonistă influențează implicațiile schimbărilor de rol (**21.36, 21.37**).

Deren a realizat apoi o altă psihodramă, *Pe țărm/ At Land* (1944), în care interpretează o femeie care iese din mare și se târăște de-a lungul mai multor forme de relief. Acest film a fost aproape integral creația ei, în timp ce Hammid a jucat doar ocazional rolul de consultant tehnic.

Filmele postbelice ale lui Deren au marcat o nouă etapă în evoluția sa creativă. A început o serie de filme de dans, primul dintre acestea fiind *Studiu coregrafic pentru cameră/ A Study in Choreography for*

* În V.V.A. Clark, Millicent Hodson, and Catrina Neiman, *The Legend of Maya Deren: A Documentary Biography and Collected Works*. Vol. 1, pt. 2: Chambers (1942–1947) (New York: Anthology Film Archives/ Film Culture, 1988), p. 566.



21.36. *stânga Mrejele după-amiezii*: creatura abjectă din secvențele de început...

21.37. *dreapta* ...devine un asasin cu sânge-rece.

Scanned with OKEN Scanner

Camera (1945), o explorare a modurilor unice în care încadratura și montajul ar putea crea un timp și un spațiu „imposibile" (**fig. 21.38, 21.39**). *Meditație asupra violenței/ Meditation on Violence* (1948), un studiu coregrafic asupra boxului chinez, este, de asemenea, dominat de analiza mișcării.

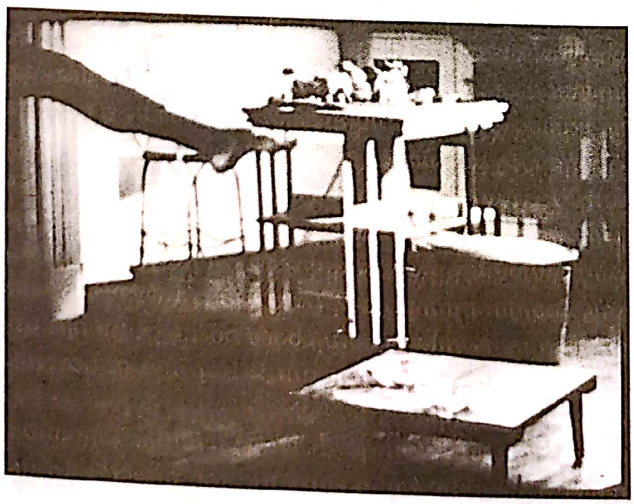
Ritual în timp transfigurat/ Ritual in Transfigured Time (1946) îmbină tehnici din filmele de dans cu nararea ca de transă din psihodramă. O femeie a cărei identitate comută între două corpuri plutește pe durata a trei ritualuri – travaliul casnic (**fig. 21.40**), socializarea cochetă și seducția erotică. Prin ralantiuri, stop-cadru și racorduri eliptice, timpul acestor ritualuri sociale este „transfigurat". Deren considera că există niște afinități profunde între forma artistică și rolul gesturilor din ceremoniile sociale. „Din punct de vedere istoric, întreaga artă derivă din ritual. În cadrul ritualului, forma este înțelesul"*.

Cu sprijinul unei burse oferite de Guggenheim, Deren a făcut ulterior un film despre dansul și ritualul Voudoun. Deși nu a finalizat niciodată filmul, a publicat în schimb o carte, *Divine Horsemen: The Voodoo Gods of Haiti* (*Călăreții divini: zeii voodoo din Haiti*, 1953). A mai încheiat un alt film despre dans, *Ochiul nopții/ The Very Eye of Night* (1959), până la moartea sa, în 1961.

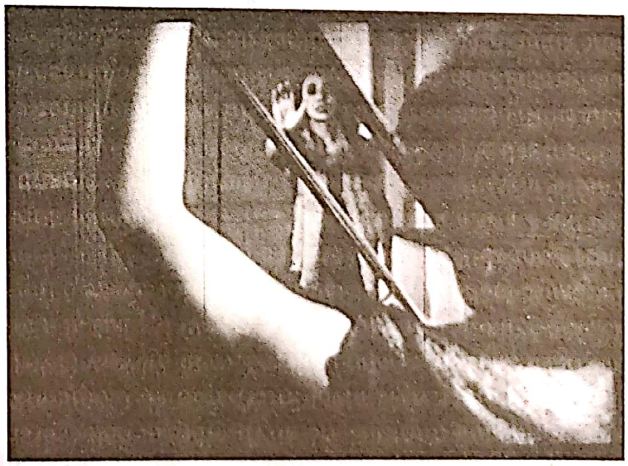
În New York, Deren adoptase imaginea unei preotese Voudoun, înzestrată cu puterea de a-și binecuvânta prietenii și de a-și blestema inamicii. O organizatoare dinamică și extrovertă, a coagulat o comunitate de cineaști care, începând cu 1953, s-a numit Independent Film Foundation și care organiza întâlniri lunare dedicate proiecțiilor, prelegerilor și polemicilor aprinse.

Deren a promovat cinemaul de avangardă în reviste de specialitate și în presa destinată publicului larg. A conceput în plus o teorie incitantă a formei și a expresivității cinematografice, ce distingea între un cinema „orizontal", care evidențiază acțiunea și trama, și un cinema „vertical", ce „sondează ramificațiile momentului", punând în valoare nu ceea ce se întâmplă, ci „cum este perceput sau ce înseamnă"**.

21.38. *Studiu coregrafic pentru cameră*: dansatorul își ridică un picior într-o pădure...



21.39. ... și, printr-un racord de acțiune, mișcarea continuă într-un atelier.



21.40. *Ritual în timp transfigurat*: înfășurarea unui ghem de ață ca o imagine a derulării atât a timpului, cât și a ritualurilor casnice ale femeilor.

* Maya Deren, „An Anagram of Ideas on Art, Form, and Film", în Clark, Hodson, & Neiman, *The Legend of Maya Deren*. Vol. 1, partea a 2-a: Chambers (1942–1947), p. 629.

** În „Poetry and the Film: A Symposium", în P. Adams Sitney, ed., *The Film Culture Reader* (New York: Praeger, 1970), p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

procentaj fix din banii de închiriere. Un an mai târziu, Canyon Cinema Cooperative a fost înființată pe Coasta de Vest.

SUA elaborase o infrastructură care să sprijine cinemaul de avangardă, iar cei care dădeau tonul în materie de gust erau Maya Deren, Amos Vogel, criticul Parker Tyler și Jonas Mekas, redactorul-șef al publicației emblematice *Film Culture* (fondată în 1955) din New York, coordonator al Film-Makers' Cooperative și critic de film la *Village Voice*. În 1962, deja oricine avea acces la echipament pe 16 mm sau chiar pe 8 mm putea face un film care avea șanse să fie distribuit și discutat. În timp ce New York detrona Parisul drept capitală a picturii moderne, SUA devenea lider în filmul de avangardă. În deceniul de după război, cineasta care a pus bazele filmului experimental în SUA a fost Maya Deren (vezi caseta *Primul deceniu postbelic: Maya Deren*, din acest capitol).

La fel ca în epocile anterioare, cineaștii experimentali erau mai strâns legați de lumea artelor plastice decât de industria filmului comercial. Unii cineaști au continuat să anime picturi abstracte sau să ilustreze arii inspirate din muzica clasică (de pildă, *Pacific 231* din 1949 al lui Jean Mitry). Din punct de vedere stilistic, o serie de cineaști postbelici au fost influențați de suprarealism și de mișcarea Dada. De-a lungul anilor 1950, alți cineaști s-au inspirat din mișcări contemporane care privilegiau o abordare creativă deopotrivă personală și intuitivă. Expresionismul abstract din pictură se concentrase pe creativitatea spontană a artistului, care putea să împroaște pânza cu vopsea și să o lase să curgă, așa cum proceda Jackson Pollock. Criticii au comparat această „pictură gestuală" cu scriitura lui Jack Kerouac și a altor artiști din generația Beat, care erau în favoarea unei tratări non-intelectuale și impulsive a experienței.

Unii pictori și poeți de avangardă au făcut filme. La Paris, mișcarea letristă de la finalul anilor 1940 experimentase cu sunetul pur al versului și cu dispunerea literelor pe foaia tipărită; la puțin timp după, a încorporat cinemaul în programul său artistic. Un grup desprins din letrism a pus, în cele din urmă, bazele mișcării „anti-artă" a Situaționismului Internațional. În SUA, la începutul anilor 1960, cei care făceau filme experimentale erau afiliați mișcării Pop Art și grupului Fluxus. Unii compozitori de avangardă, precum Steve Reich sau Terry Riley, își ajutau prietenii cineaști realizându-le coloanele sonore sau acompaniamentul muzical *live*.

Au existat momente în care cinematografia experimentală s-a extins dincolo de artele plastice și a intrat în contact cu un public mai larg, de regulă atunci când cineaștii se adresau unei subculturi specifice de spectatori. De pildă, *Trage-mă de margaretă/ Pull My Daisy* (1959) a devenit popular ca urmare a legăturilor cu mediul Beat; comentariul narativ era scris și recitat de Jack Kerouac, iar aerul său de improvizație laxă reflecta atitudinea exaltată asupra vieții (**21.41**). În scurt timp, filmele experimentale au atras segmente de public care făceau parte din „contracultură" la nivel global.

21.41. Episcopului i se cântă o serenadă în timp ce Allen Ginsberg îl sâcâie cu întrebări despre sacralitate (*Trage-mă de margaretă*).

Scanned with OKEN Scanner

Abstractizare, colaj și expresivitate personală

Noile posibilități expresive încurajau continuarea unor mișcări de dinainte de război. Influența mișcării Dada și a suprarealismului a continuat să se manifeste de-a lungul întregii perioade postbelice. Spre exemplu, impulsurile anti-artă specifice mișcării Dada pot fi identificate în filmele letriștilor francezi. Principalul lor reprezentant, Isidore Isou, susținea că semnele lingvistice sunt mai importante decât imaginile. Actualizând strategia lui Marcel Duchamp din *Cinema anemic/ Anémic cinéma* (1926; vezi *Filmele Dada*, din Capitolul 8), el pleda în favoarea unui cinema discrepant, în care coloana sonoră domină imaginea. *Urlete în numele lui Sade/ Hurlements en faveur de Sade* (1952), filmul letrist al lui Guy Debord, respecta programul lui Isou prin faptul că imaginile erau complet eliminate. Un ecran negru și silențios este alternat cu un ecran alb acompaniat de un discurs din *off*.

Imaginarul suprarealist traversează filmele animatorului polonez Walerian Borowczyk. Filmul său *Jocul îngerilor/ Les jeux des anges* (1964), realizat în Franța, prezintă o serie de obiecte indefinibile și silabe fără sens care trec prin fața camerei înainte ca ceea ce par să fie niște organe umane dezmembrate să înceapă să se lupte între ele. *Renaștere/ Renaissance* (1963) folosește tehnica stop-cadrului în cronologie inversă pentru ca niște grămezi dezordonate de materiale să se asambleze într-o serie de obiecte obișnuite și totuși tulburătoare: o masă, o bufniță împăiată, o păpușă de epocă (**fig. 21.42**). La final, o grenadă face ca toate obiectele să explodeze.

De la finalul anilor 1940 și până la începutul anilor 1960, dincolo de influența mișcării Dada și a celei suprarealiste, filmul de avangardă a fost dominat de patru curente majore: filmul abstract, filmul narativ experimental, filmul liric și filmul de compilație experimental.

21.42. Spre finalul procesului de reasamblare din *Renaștere*.

Filmul abstract Filmul abstract apăruse în anii 1920 odată cu filme ca *Joc de lumini, op. 1/ Lichtspiel Opus 1* al lui Walter Ruttmann sau *Simfonie diagonală/ Symphonie diagonale* al lui Viking Eggeling (vezi *Animația abstractă*, din Capitolul 8). Câțiva americani care făcuseră filme abstracte în timpul războiului (vezi *Animația*, din Capitolul 14) și-au continuat experimentele în următoarele decenii. Harry Smith, care și-a realizat abstractizările timpurii direct pe peliculă, a început să folosească aparatul de filmat ca să înregistreze imagini pictate (**fig. color 21.1**). Douglas Crockwell a folosit decupaje, pictură aplicată fotogramă cu fotogramă și blocuri de ceară cu striații colorate în *Secvență în Glens Falls/ Glens Falls Sequence* (1946) și în *Corpurile alungite/ The Long Bodies* (1947; **fig. color 21.2**). Marie Menken a pictat modele pe peliculă care generau un tipar pe ecran și un altul atunci când examinai rola de peliculă (de exemplu, *Imitație/ Copycat*, 1963, **fig. color 21.3**).

Canadianul Norman McLaren lucra cu multe forme de animație, printre care și tehnica de animare a obiectelor tridimensionale (supranumită de McLaren „pixilație"). Însă ceea ce i-a adus faima departamentului său de la NFB a fost animația abstractă. La scurt timp după Len Lye, McLaren a perfecționat tehnica picturii directe pe peliculă și zgârierea acesteia, iar filmele sale pictate de mână *Fără grijă/ Begone Dull Care* (1949) și *Blanc intermitent/ Blinkity Blank* (1955; **fig. color 21.4**) au fost prezentate și apreciate în cinematografele de artă de pe întreg continentul nord-american.

Alți doi reprezentanți ai artei abstracte, John și James Whitney, au fost premiați pentru filmul *Variațiuni/Variations* (1943) la Knokke în 1949. John a continuat să experimenteze cu imaginea generată pe calculator, în timp ce James a conceput o metodă de pictură pointilistă care putea să genereze forme de tip mandala și tipare cinetice care aminteau de Op Art* (**fig. color 21.5**). Animația abstractă a lui Jordan Belson mergea cam în aceeași direcție, acesta căutând să inducă niște stări asemănătoare celei zen (**fig. color 21.6**).

În vreme ce Smith, McLaren, frații Whitney și Belson realizau compoziții elaborate și înțesate de elemente, alți cineaști abordau abstractizarea într-o manieră mai reductivă. Cineastul vienez Dieter Rot a

* Curent din artele vizuale care folosește iluzii și efecte optice pentru a influența procese de percepție (n.t.).

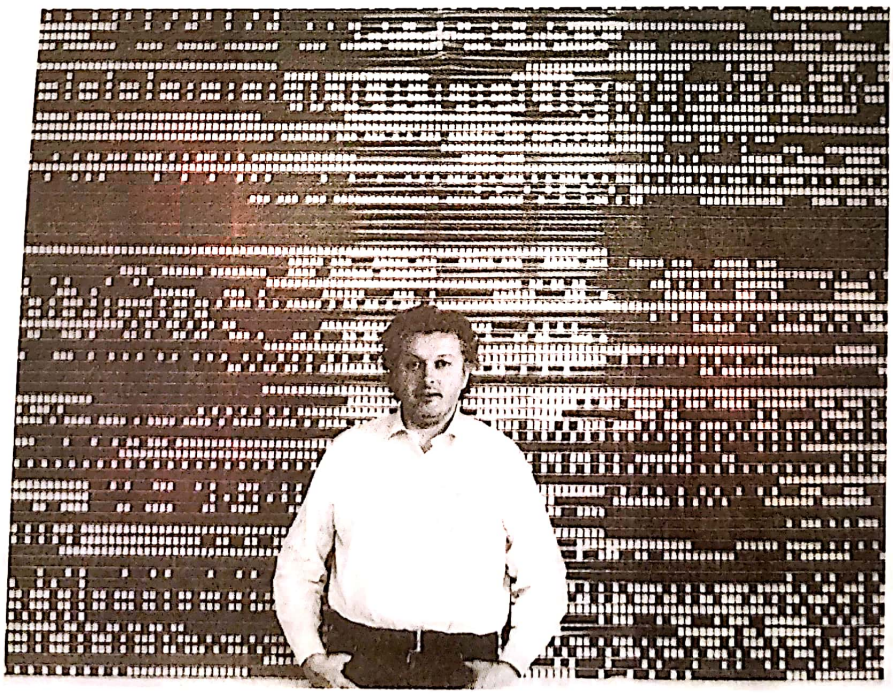
Scanned with OKEN Scanner

compus seria *Puncte/ Dots* (1956–1962) prin realizarea de găuri de diferite mărimi în porțiunea de bandă neagră neexpusă a peliculei. Atunci când pelicula era proiectată, găurile apăreau ca niște discuri albe care se modificau sau se măreau. Probabil că filmul cu cel mai înalt grad de reducție este *Arnulf Rainer* (1960), realizat de austriacul Peter Kubelka. Acesta a creat un film exclusiv din tipare de fotograme integral albe și integral negre, care generau pe ecran efecte ritmice de scintilație și care produceau imagini spectrale care persistau în percepția spectatorilor (**fig. 21.43**).

Toate aceste experimente se bazau pe filmarea unor modele pur abstracte, adesea fotogramă cu fotogramă. Cineastul putea, de asemenea, să filmeze obiecte în moduri care scoteau în evidență calitățile lor abstracte. Această abordare, asimilată mai înainte cinemaului pur (vezi *Cinema pur*, din Capitolul 8), fusese inițiată de Fernand Léger și Dudley Murphy în *Baletul mecanic/ Ballet mécanique/* (1924) și a fost folosită în continuare de-a lungul epocii postbelice. Filmul lui Charles și Ray Eames *Asfalt/ Blacktop* (1950) amintește de *Ploaie/ Regen* al lui Joris Ivens prin faptul că examinează tiparele create de spuma apei. În filmul *Adebar* (1957) al lui Kubelka, prin procedee de imprimare, imagini pozitive cu oameni dansând într-o cafenea devin imagini negative, inversate sau răsturnate. *Simfonia podurilor/ Bridges Go Round* (1958), al lui Shirley Clarke, folosește efecte de laborator mai complicate, incluzând nuanțarea sau supraimpresiunea pentru a evidenția unghiurile înclinate ale podurilor (**fig. color 21.7**).

Deși tehnica de animație într-un singur cadru fusese introdusă cu câteva decenii mai înainte, în prima parte a anilor 1950, americanului Robert Breer i-a venit ideea de a refuza să creeze iluzia unei tranziții line între cadre și să facă, în schimb, din fiecare cadru o imagine complet diferită. Ceea ce a rezultat a fost un amestec frenetic și abil de imagini și obiecte familiare. În *REcreație/ REcreation* (1956), imagini abstracte se răsucesc alături de prim-planuri cu unelte, instrumente de scris, jucării, fotografii și desene (**fig. color 21.8**). Breer a continuat să asambleze material animat, material scris de mână și de altă natură, ca, de pildă, în *Bătaie cu pumnii/ Fist Fight* (1964; **fig. color 21.9**). Filmele sale stabilesc un nou prag de claritate minimală: într-o suită de cadre compuse dintr-o fotogramă, un cadru de patru sau cinci fotograme iese în evidență și capătă o mai mare pregnanță.

Unele filme europene erau abstracte dintr-un alt punct de vedere, și anume prin faptul că imaginile erau organizate în tipare riguroase care urmau niște reguli fixe. Indiferent dacă un cadru reprezenta modele pure sau obiecte recognoscibile, cineaștii puteau să-l integreze într-o structură care se derula non-narativ. Un precursor fără echivoc al acestei abordări este *Nerăbdare/ Impatience*, al lui Charles Dekeukeleire (1929; vezi *Narațiunea experimentală*, din Capitolul 8), cu câteva motive care se repetă la nesfârșit. În Austria postbelică, artiștii de avangardă se aflau sub vraja picturii formaliste și a muzicii seriale a lui Arnold Schoenberg și a lui Anton von Webern, motiv pentru



21.43. Peter Kubelka în fața unui perete pe care sunt agățate benzi din pelicula filmului său pe bază de scintilație, *Arnulf Rainer*.

Scanned with OKEN Scanner

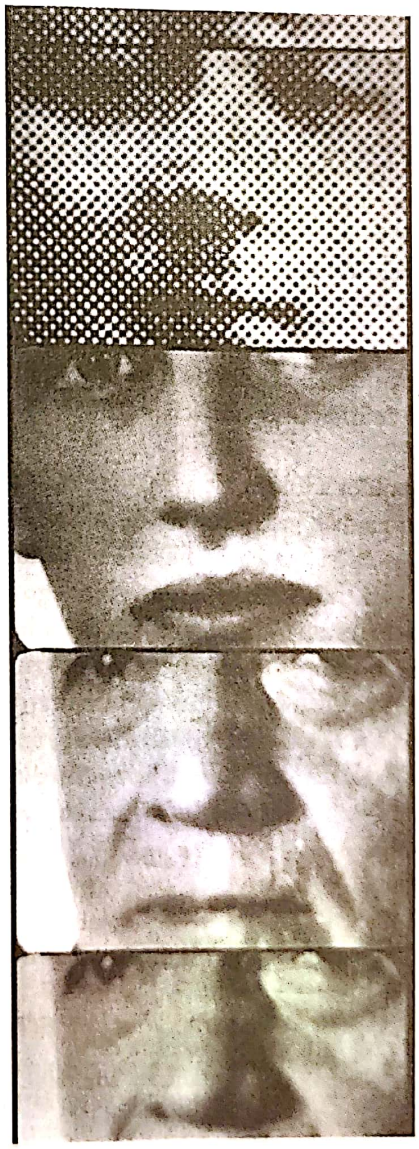
care nu este de mirare că cei mai de seamă reprezentanți ai abstractizării structurale erau vienezii Peter Kubelka și Kurt Kren.

În siajul descoperirilor lui Breer, precum și în prelungirea montajului ritmic al impresioniștilor francezi și al regizorilor Mișcării de montaj sovietice din anii 1920, Kubelka a formulat o teorie a filmului „metric": „Cinematograful nu este mișcare. Cinematograful este o proiecție de imagini statice – adică imagini care nu se mișcă – într-un ritm foarte alert"*. Kubelka a ajuns la concluzia că unitățile cinematografice de bază nu sunt cadrele, ci fotogramele individuale și intervalul dintre o fotogramă și următoarea. Regizorul putea să asambleze fotogramele într-o serie fixă și apoi să construiască filmul din variațiunile și manipularea acelei serii. Spre exemplu, cum fraza muzicală pe care voia să o folosească în *Adebar* se întindea pe durata a 26 de fotograme, Kubelka a decis ca toate cadrele în care apăreau cupluri dansând să se deruleze pe durata fie a 13, a 26 sau a 52 de fotograme. Aceste cadre urmau să fie îmbinate și să formeze „fraze". Apoi, Kubelka a variat frazele în funcție de niște reguli autoimpuse; de pildă, o tăietură de montaj putea să facă legătura doar între imagini pozitive și imagini negative. *Adebar* se încheie atunci când toate combinațiile dintre cadre au fost epuizate. Procesul durează doar 90 de secunde.

Asemenea lui Kubelka, Kurt Kren lucra cu unități de cadru compuse din doar câteva fotograme, însă încercările sale de abstractizare structurală acordau mai multă atenție imaginilor. Șablonul său fotogramă cu fotogramă este aplicat asupra unui material care, deși este compus din cadre cu durate foarte scurte, este mai ușor de descifrat. Spre exemplu, filmul *2/60: 48 portrete de la testul Szondi/ 2/60: 48 Köpfe aus dem Szondi Test* (1960) individualizează cartoanele cu imagini folosite într-un test psihologic (**fig. 21.44**). Filmul *5:62: Oameni care privesc de la fereastră, gunoi etc./ 5/62: Fenstergucker, Abfall, etc.* (1962) îi tachinează pe spectatori prin repetarea cadrelor în funcție de reguli stricte. La început, fiecare cadru cu cei care privesc de la fereastră durează cât o singură fotogramă. Pe măsură ce filmul înaintează, fiecare imagine se extinde la două fotograme, apoi la trei, patru, cinci ș.a.m.d. Formulele lui Kren sunt mai puțin complexe din punct de vedere matematic decât cele ale lui Kubelka, iar organizarea lor după niște șabloane se bazează mai curând pe faptul că spectatorii vor ține minte anumite imagini.

Filmul narativ experimental În *Antract/ Entr'acte, Câinele andaluz, Poveste cu detectivi/ Histoire de détectives* și alte filme, cineaștii experimentali din anii 1920 subminaseră convențiile de narare deja standardizate în cadrul cinematografiilor mondiale. După Al Doilea Război Mondial, cineaștii au continuat să creeze narațiuni care erau foarte diferite de cele produse în cinematografiile *mainstream*.

Filmele lui Deren *Mrejele după-amiezii* și *Pe țărm* (vezi caseta *Primul deceniu postbelic: Maya Deren*, din acest capitol) cristalizaseră tendința înspre psihodramă din dramele simbolice ale suprarealiștilor și impresioniștilor francezi din anii 1920. Cineaștii americani considerau că psihodrama este forma adecvată pentru



21.44. În *2/60*, Kren ne dă impresia că vedem capete care se răsucesc, ochi care clipesc și trăsături fizionomice modificate.

* Peter Kubelka, „The Theory of Metrical Film", în P. Adams Sitney, ed., *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York: New York University Press, 1978), p. 140.

Scanned with OKEN Scanner

exprimarea obsesiilor personale și a impulsurilor erotice. În amestecul său fluid de evenimente subiective și obiective, genul anticipa explorarea ambiguităților narative care a definit cinematograful european de artă postbelic.

Psihodramele prezintă de regulă povești fantastice prin intermediul unor tehnici extrem de stilizate. *Ziua mamei/ Mother's Day* (1948), al lui James Broughton, expune proiecția copilăriei din perspectiva fanteziei unui adult. Adulții se angrenează în jocuri pentru copii, încadrați în tablouri descentrate și cu multe chenare compoziționale (**fig. 21.45**). Prin comparație, în *Pantofii de plumb/ The Lead Shoes* (1949; **fig. 21.46**), al lui Sidney Peterson, grotescul tramei este amplificat prin intermediul unor obiective care distorsionează imaginea.

La fel ca în *Mrejele după-amiezii* și în operele suprarealiste, psihodramele postbelice sunt adesea construite sub formă de vise. *Clopotele din Atlantis/ Bells of Atlantis* (1952), al lui Ian Hugo, folosește supraimpresiuni languroase pentru a crea o lume subacvatică (**fig. 21.47**), dar, conform comentariului din *off* al lui Anaïs Nin, „Acest Atlantis nu poate fi găsit decât noaptea pe calea visului". În mod asemănător, *Artificii/ Fireworks* (1947), al lui Kenneth Anger, propune o structură onirică ce amintește de *Sângele unui poet* (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 14, **fig. 21.48**). Povestea unui tânăr atras de un marinar și care este apoi bătut de o gașcă de marinari se încheie cu eroul trezindu-se alături de iubitul său, în timp ce fotografiile cu imaginile onirice ard în flăcări (**fig. 21.49**).

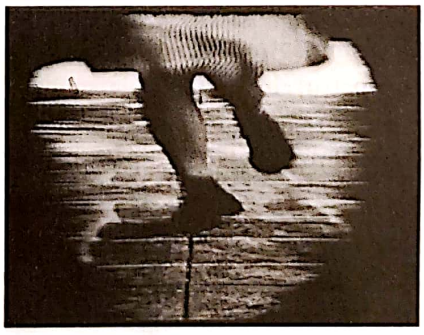
Gregory Markopoulos a folosit, de asemenea, visele și halucinațiile pentru a da o justificare fanteziei erotice. Precum Anger, și el își structura filmele în jurul unor protagoniști care funcționau drept alter ego; precum Cocteau, își înțesa narațiunile cu trimiteri la mitologia clasică. Când era student la University of Southern California, a realizat *Psyche* (1947), după care a făcut câteva filme (*Lysis*, 1948; *Charmides*, 1948) în orașul său natal Toledo, din Ohio. În *Pretendentul/ Swain* (1950), un pacient închis într-un spital psihiatric evadează din închisoare și se eliberează de roluri masculine constrângătoare.

În filmele lor, Anger și Markopoulos au tratat teme și un imaginar homosexual într-o manieră explicită, cum nu se mai întâmplase până atunci în avangardă. La fel a făcut și poetul Jean Genet în *Cântec de dragoste/ Un chant d'amour* (1950), care vorbește despre dorință în rândul prizonierilor și al gardienilor, cu tușe suprarealiste, dar fără alibiul visului sau al halucinației (**fig. 21.50**). Narațiunile din psihodramă exprimă, de asemenea, pulsiuni hetereosexuale. *Reflexii pe negru/ Reflections on Black* (1955), al lui Stan Brakhage, prezintă o serie de variațiuni ale relațiilor masculin-feminine prin prisma vizitei unui bărbat orb, misterios, într-un bloc de locuințe (**fig. 21.51**).

Dincolo de dramele care tratau dorințe sexuale și anxietatea individuală, filmele experimentale postbelice prezentau și narațiuni cu teme mai ample. Unele, precum filmul escatologic al lui Christopher Maclaine, *Sfârșitul/ The End* (1953), funcționau ca semnale de alarmă cu privire la un sfârșit nuclear al lumii (**fig. 21.52**). Mai mulți cineaști au lucrat cu trame satirice sau mistice. *Science Friction* (1959), filmul cu accente Pop al lui Stan VanDerBeek, pune în scenă Războiul Rece prin animarea unor decupaje din imagini TV și din caricaturile din presa de actualitate. Animațiile pe bază de decupaje ale lui Harry Smith prezintă narațiuni bizare motivate de un simbolism ocult (**fig. 21.54**), cel mai notabil dintre acestea fiind *Magie în cer și pe pământ/ Heaven and Earth Magic* (1958).

Prin comparație, filmele narative cultivate de cineaști influențați de mișcarea Beat și de cercurile avangardiste, apropiate de formula de *home movie*, au o structură mult mai laxă. *Trage-mă de margaretă* este un exemplu al acestui gen; un altul este filmul lui Ken Jacobs *Mici atentate la fericire/ Little Stabs at Happiness* (1959), cu Jack Smith, autorul unui număr de vodevil intitulat *The Human Wreckage Revue* (*Epava umană*). *Hoțul de flori/ Flower Thief* (1960), al lui Ron Rice,

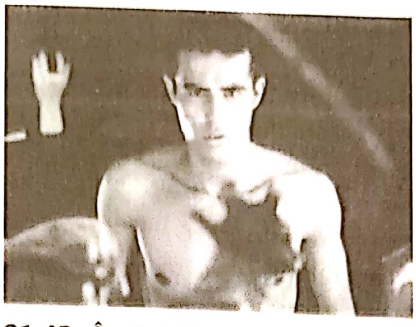
21.45. *Ziua mamei*: „băieții și fetele adorabile" ale mamei au încremenit în posturi infantile recreate de fantezia adultului.



21.46. Un joc de șotron în *Pantofii de plumb*, în care obiectivul augumentează greutatea evocată de titlu.

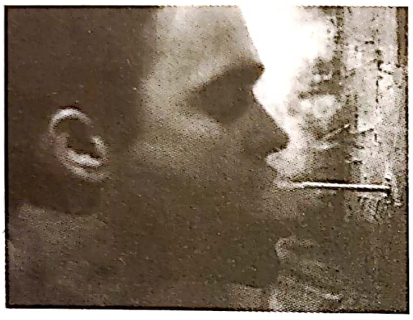
Scanned with OKEN Scanner

21.47. *Clopotele din Atlantis:* o supraimpresiune care amintește de impresionismul francez.

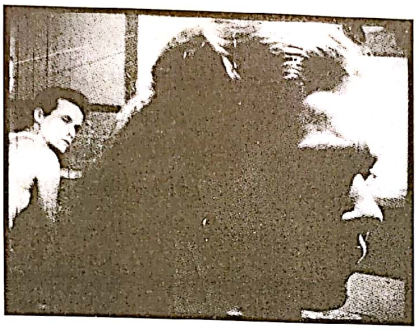


21.48. În *Artificii*, protagonistul se privește îndelung, imitând imaginile în oglindă din filmele lui Jean Cocteau.

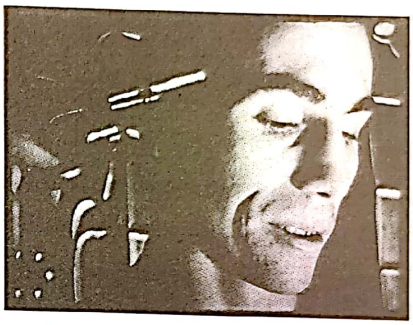
21.49. Fotografii ale durerii/ale extazului care ard în *Artificii.*



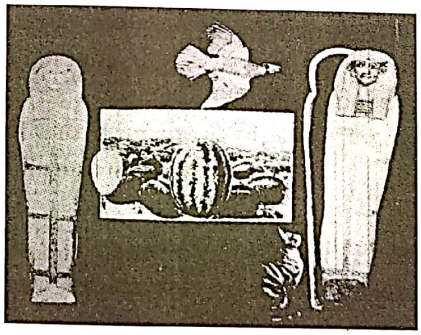
21.50. *Cântec de dragoste*: prizonieri care împart fumul printr-un pai.



21.51. Conflicte de cuplu în *Reflexii pe negru* al lui Brakhage.



21.52. John își ia viața în *Sfârșitul*, filmul tensionat și încărcat al lui Maclaine.



21.53. *stânga* O rachetă americană îl țintește pe Hrușciov în *Science Friction.*

21.54. *dreapta* Imagini ezoterice în *Magie în cer și pe pământ.*

urmărește peripețiile caraghiosului Taylor Mead, unul dintre „starurile" filmului experimental american.

Animatorii europeni erau cunoscuți în special pentru experimentele lor narative. După război, mai multe dintre țările est-europene, devenite de puțin timp socialiste, înființaseră studiouri de animație finanțate de stat, care adesea le confereau cineaștilor un grad semnificativ de libertate de creație. Spre exemplu, în Cehoslovacia, animatorul de păpuși-marionete Jiří Trnka a început să lucreze în 1945. La fel ca în cazul multor animatori est-europeni, filmele sale de animație făceau comentarii voalate asupra situației politice contemporane în timp ce omagiau, simultan, cultura națională și, cu precădere, folclorul local. Această a doua tendință este vizibilă în *Vechile legende cehe/ Staré povesti ceské* (1953). Ultimul film al lui Trnka, *Mâna/ Ruka* (1965), este o alegorie despre libertatea artistică. Un meșteșugar în miniatură, care face ghivece de flori, trebuie să realizeze sculptura unei mâini imense care dă ordine. Când, în cele din urmă, acceptă, bărbatul este constrâns să lucreze într-o cușcă gigantică (**fig. color 21.10**). În mod ironic, Trnka a putut să realizeze această alegorie despre arta controlată de stat într-o casă de producție finanțată de un guvern comunist.

Karel Zeman, un alt animator ceh important, părea să facă trimitere la cursa pentru înarmare nucleară în lungmetrajul său *Invenția distrugerii/ Vynález zkázy* (1957), care îmbină filmări cu actori, efecte speciale și animație pentru a crea un film *science-fiction* despre o

Scanned with OKEN Scanner

fabrică periculoasă ascunsă pe o insulă misterioasă (**fig. 21.55**).

Cel mai influent studio de animație din Europa de Est se afla în Iugoslavia. Înființat în 1956, studioul din Zagreb a devenit celebru pentru desenele animate extrem de stilizate, multe dintre ele destinate unui public adult, interesat de cinemaul de artă. Aceste filme, bazate pe povești simple sau lirice, care fie foloseau un dialog minimal, fie nu îl foloseau deloc, erau destul de atractive la nivel internațional. Comediile satirizau de regulă viața modernă, ca în *Surogat* (1961, Dušan Vukotić), un film în care mersul la plajă al unui bărbat se încheie atunci când totul se dovedește o imitație gonflabilă, inclusiv eroul și peisajul.

Jan Lenica a început să lucreze în Polonia, după care s-a mutat în Franța și, ulterior, în Germania. Filmul său *A* (1964), realizat în Franța, este un exemplu tipic pentru o bună parte din animația narativă europeană prin faptul că îmbină umorul și o dimensiune amenințătoare. Un scriitor este terorizat de o literă „A" enormă care îi invadează locuința (**fig. 21.56**); apoi, exact când crede că a scăpat de ea, apare o gigantică literă „B".

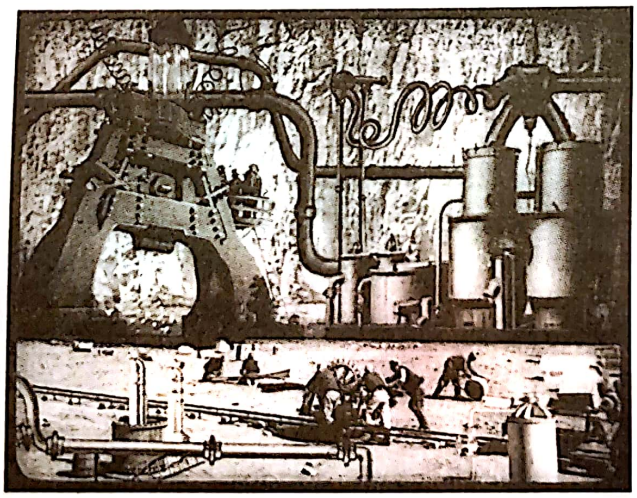
Alexandre Alexëieff și Claire Parker, întorși în Franța după război, au continuat să trăiască din publicitate și să facă animații folosindu-se de ecranul cu ace (vezi *Animația*, din Capitolul 14). *Nasul/ Le nez* (1963), o adaptare după Nikolai Gogol, în loc să prezinte povestea originală într-o manieră liniară, o evocă grăitor (**fig. 21.57**).

Filmul liric În prelungirea unor genuri de dinainte de război, filmul abstract și cel narativ experimental recurgeau la convenții de avangardă împământenite. Pe de altă parte, au apărut și genuri noi. Cel mai important dintre acestea era filmul numit poetic sau liric, în care cineaștii caută să surprindă o impresie personală sau o emoție, foarte asemănător cu felul în care poeții transmit o frântură a interiorității lor printr-un vers scurt. Lirismul cinematografic își propune să redea o senzație sau o stare în mod direct, folosindu-se cât mai puțin de structuri narative sau eliminându-le complet.

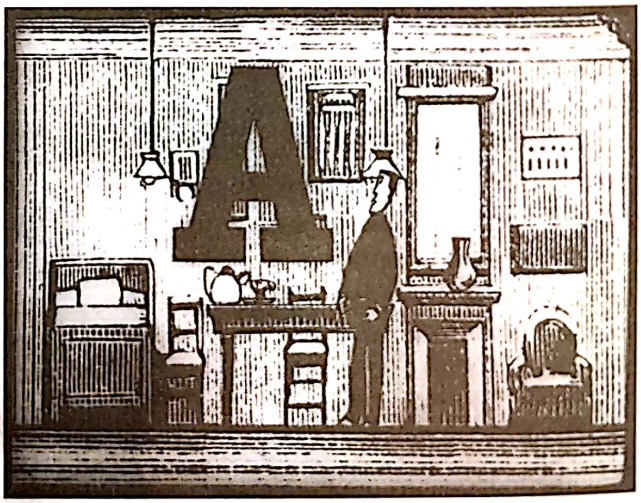
Stan Brakhage, unul dintre cei mai importanți cineaști de avangardă din epoca postbelică, a pus bazele genului filmului liric (vezi caseta *Al doilea deceniu postbelic: Stan Brakhage*, din acest capitol). Alți cineaști l-au urmat, printre care Charles Boultenhouse, cu filmul *Scris de mână/ Hand Written* (1959), și Bruce Baillie, cu *Lui Parsifal/ To Parsifal* (1963). Filmările lui Brakhage cu familia, animalele de companie și locuința au arătat că forma lirică era compatibilă cu un material *home movie* de natură intimă. Modul liric i-a făcut pe cineaști să exploreze formatul de film-jurnal, în care cineaștii își consemnau impresiile despre viața cotidiană (de exemplu, *Walden* al lui Jonas Mekas, finalizat în 1969). Mai era și filmul „portret", precum *Galaxie* (1966) al lui Markopoulos, care era format din treizeci de filme scurte cu prieteni.

Filmul narativ experimental și cel liric încorporau imagini și structuri abstracte. Compozițiile *hard-edge** ale lui Broughton scoteau în evidență felul în care era gândit cadrul, în timp ce joaca lui Anger cu eclerajul

* Stil de pictură bazat pe forme, de regulă, geometrice cu margini bine delimitate (n.t.).

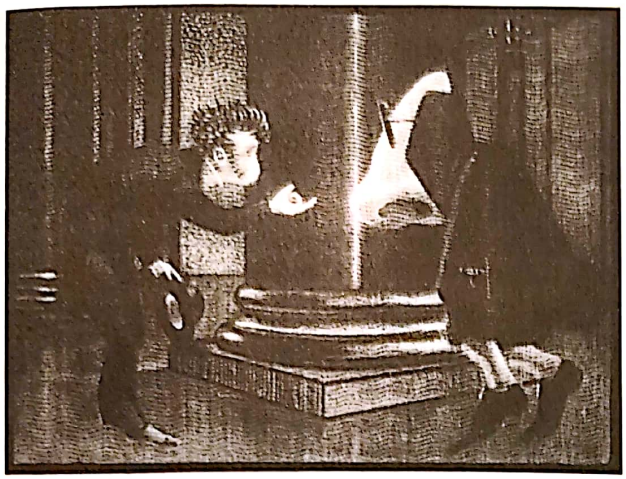


21.55. În *Invenția distrugerii*, oameni reali sunt micșorați de mașinării animate într-un stil care amintește de gravurile de sec. al XIX-lea.



21.56. Protagonistul își înfruntă inamicul în *A*.

Scanned with OKEN Scanner



21.57. Jenat, eroul încearcă să-și recupereze nasul, transformat acum într-un funcționar de stat (*Nasul*).

și claritatea pentru a estompa liniile făcea ca imaginea să devină destul de abstractă. Filmele lui Brakhage se folosesc de reflexii, difuzie spectrală și pictură manuală realizată direct pe banda de peliculă. Markopoulos își întrerupe explorările erotice intercalând grupaje scurte de cadre dintr-o singură fotogramă, fraze cinematografice care amintesc de maniera abstractă a lui Kren și de cea a lui Kubelka. În plus, animatorii care făceau filme narative recurgeau des la abstractizare; filmele făcute la studioul din Zagreb au fundaluri picturale și plate (**fig. color 21.13**). Însă în majoritatea filmelor narative și lirice, abstractizarea fie are nuanțe simbolice, fie intensifică valențe expresive, fie transmite acea percepție directă despre care Brakhage credea că trebuie să constituie misiunea artei.

Filmul experimental de compilație Acest curent postbelic are, de asemenea, puțini precursori, cu toate că *Rose Hobart* (1939, vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 14), al lui Joseph Cornell, ar fi un exemplu important. Cineaștii care lucrează în acest gen adună material dintr-o varietate de surse și îl asamblează sau decupează și reordonează filmul gata făcut al altcuiva. Ceea ce rezultă transmite o emoție sau generează asocieri metaforice. Spre deosebire de documentarul de compilație, compilația de avangardă sau filmul de asamblaj evită mesajele explicite și folosește materialul original în maniere satirice sau șocante.

Probabil primele filme de asamblaj postbelice sunt cele din mișcarea letristă pariziană. Filmul *Tratat despre noroi și eternitate/ Traité de bave et d'éternité* (1951), al lui Isidore Isou, îmbină material filmat convențional, peliculă zgâriată, ecran negru și scintilație. Comentariul neîntrerupt al lui Isou din *Tratat* este intenționat desincronizat. *A început deja filmul?/ Le film est déjà commencé?* (1951), al lui Maurice Lemaître, prezintă o vizită fantasmagorică la cinema. Anticipând multe dintre mijloacele la care avangardiștii aveau să recurgă în următorii ani, Lemaître a adunat laolaltă extrase din *Intoleranță/ Intolerance*, trailere și filme letriste anterioare, le-a îmbinat cu material negativ, material nuanțat, blancuri și cadre foarte scurte – toate acompaniate de fragmente scurte de muzică clasică și de vocea unui comentator acid care citește cronicile dure cu care filmul era probabil să fie întâmpinat.

Alți cineaști europeni de avangardă au produs astfel de filme de asamblaj de-a lungul anilor 1950 și la începutul anilor 1960. Filmul *Despre trecerea unor persoane într-un timp destul de scurt/ Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, al lui Guy Debord, îmbină fragmente de știri, cadre publicitare și extrase din filme de ficțiune cu secvențe înscenate și filmate de Debord însuși. Filmul a devenit echivalentul de avangardă al documentarului *Noapte și ceață* și a pregătit terenul pentru colajele de lungmetraj din modernismul european al anilor 1960.

În SUA, sculptorul Bruce Conner a adus filmul de compilație de avangardă în atenție odată cu *Un film/ A Movie* (1958). Conner juxtapune secvențe palpitante din filme western și din filme realizate în junglă și cadre tulburătoare de actualități cu cascadorii care sfidează moartea și cu dezastre provocate de om, întrerupte de inserturi de text ce reiau titlul filmului. Scurtmetrajul *Rază cosmică/ Cosmic Ray* (1961) se bazează pe un montaj orgiastic de reportaj și imagini de arhivă care creează legături între sexualitate și violență și care este temporizat în acord cu cântecul lui Ray Charles „What'd I Say".

Succesul și noile ambiții

Încurajați de sprijinul pentru cinematografia experimentală, cineaștii de avangardă care lucrau în toate aceste genuri s-au orientat înspre filme cu durate și întinderi tematice ambițioase. În *De două ori bărbat/ Twice a Man* (1963), al lui Gregory Markopoulos, expunerea intercalată a perspectivelor a patru personaje durează aproape o oră. *Slujbă pentru Dakota Sioux/ Mass: For the Dakota Sioux* (1964), al lui Bruce Baillie, folosește o liturghie romano-catolică pentru a încadra o serie de filme lirice care arată degradarea

Scanned with OKEN Scanner

Posibilitatea ca cinemaul să stăruie asupra potențialului creativ al clipei, pe care o întâlnim în *Mrejele după-amiezii*, al lui Deren, și în psihodramele lui Markopoulos, a fost tratată non-narativ de către Brakhage. În timpul șederii sale la Institute of Fine Arts din San Francisco și în timpul călătoriilor în Colorado, California și Manhattan, Brakhage i-a cunoscut pe unii dintre cineaștii experimentali ai generației anterioare – Broughton și Peterson pe Coasta de Vest; Deren, Menken, Maas și Joseph Cornell (vezi *Suprarealismul*, din Capitolul 14) la New York. Deși a preluat idei de la toți, și-a format rapid un stil personal.

Brakhage a definit lirismul cinematografic prin opera sa de la jumătatea anilor 1950: *Inelul mirării/ The Wonder Ring* (1955), *Carnea dimineții/ Flesh of Morning* (1956), *Pisici nocturne/ Nightcats* (1956) și *Iubitor/ Loving* (1956). În viziunea lui Brakhage, filmul liric exprimă actul de a vedea și fluxul imaginației. În cinemaul său „la persoana I", o panoramare mișcată devine o privire pe furiș; un cadru fulgerător, o clipire; o suită de tăieturi în rafală, un vehicul senzorial. Filmele lui Brakhage surprind lumina care radiază, reflectă, refractă, este filtrată și orbește. *Inelul mirării*, făcut la cererea lui Cornell atunci când acesta a auzit că metroul de suprafață din New York City urma să fie distrus, ne arată orașul ca un șuvoi de straturi, deformat și fracturat de sticla geamurilor din metrou (**fig. color 21.11**). Tiparele abstracte sugerează cum lumina intră în ochi și declanșează varii asocieri.

Brakhage a continuat să exploreze lirismul în filmele sale „casnice", precum *Fereastră apă bebeluș mișcare/ Window Water Baby Moving* (1959) și *Coapsă linie liră triunghiular/ Thigh Line Lyre Triangular* (1961), ciclul „cosmic" *Câine stea om/ Dog Star Man* (finalizat în 1964), seria pe 8 mm *Cântece/ Songs* (1964–1969), și ciclul *Scene de sub copilărie/ Scenes from Under Childhood* (finalizat în 1970). Filmografia sa este una extrem de prolifică – mai mult de cincizeci de filme realizate în anii 1950 și aproape o sută în anii 1970.

Cel mai complex dintre filmele lui Brakhage din această perioadă este *Anticiparea nopții/ Anticipation of Night* (1958), în care o psihodramă despre un bărbat care se spânzură este refasonată printr-o abordare lirică. Protagonistul nici măcar nu are corp, este doar o umbră. Cea mai mare parte a filmului este o explorare a suprafeței, a nuanței și a mișcării în lumea perceptibilă. O cameră care filmează agresiv din mână creează un efect de remanență a luminii, încețoșând din cadru. Brakhage creează legături între cadre în funcție de textură sau culoare, ca, de pildă, atunci când niște imagini nocturne traversate de o fâșie de lumină sunt urmate de o explozie de lumină printre coroanele copacilor. *Anticiparea nopții* a impus filmul liric drept una dintre principalele contribuții ale Americii la cinemaul de avangardă.

Brakhage a continuat în același gen cu o serie de filme despre propria familie. În *Fereastră apă bebeluș mișcare*, sarcina și nașterea lui Jane Brakhage sunt prezentate prin tehnici de flashback și prin întrepătrunderea unor motive picturale (**fig. 21.58**).

Brakhage considera că artistul/-a este o persoană vizionară care percepe și simte mai profund decât alții. A încercat să surprindă pe peliculă vederea needucată, senzația de spațiu și de lumină, nealterate de cunoaștere și obișnuințe sociale: „Închipuie-ți un ochi care nu se supune legii perspectivei create de om, un ochi lipsit de prejudecata logicii compoziționale, un ochi care nu reacționează la numele niciunui lucru, dar care trebuie să cunoască fiecare obiect întâlnit în viață printr-o aventură a percepției. Câte culori sunt într-un câmp cu iarbă pentru un bebeluș care merge de-a bușilea și nu este conștient de «verde»?... Închipuie-ți o lume vie cu obiecte incomprehensibile, care sclipesc într-o varietate infinită de mișcări și nenumărate gradații ale culorii. Închipuie-ți o lume înainte de «la început era cuvântul»"*.

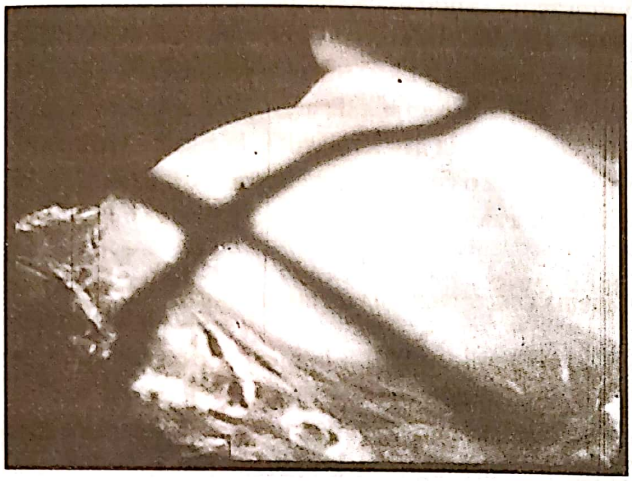
Brakhage era de părere că până și lucrurile neplăcute – un câine care putrezește în *Comemorarea lui Sirius/ Sirius Remembered* (1959), autopsii în *Actul de a vedea cu propriii ochi/ The Act of Seeing with One's Own Eyes* (1970; **fig. 21.59**) – devin experiențe vizuale revelatorii atunci când sunt surprinse de ochiul inocent al artistului/-ei.

Această încredere romantică în imaginația creativă se potrivea cu preocuparea modernistă pentru abstractizare și joc formal complex. Transformarea de către Brakhage a obiectelor cotidiene în tipare pure îl încadrează în tradiția cinemaului pur (vezi *Cinema pur*, din Capitolul 8; **fig. color 21.12**). Filmografia sa a fost, de asemenea, influențată în parte de curente din afara cinematografului – poezia lui Kenneth Rexroth și Robert Duncan, fotografia profesorului său Minor White și pictura expresionismului abstract. Criticii au asociat camera rătăcitoare a lui Brakhage cu spontaneitatea picturii gestuale a lui Jackson Pollock.

Opera lui Brakhage i-a încurajat pe cineaști să se încreadă în impresiile lor imediate și să pună inclusiv montajul și munca de laborator în slujba expresivității

* Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, ed. P. Adams Sitney (New York: Film Culture, 1963).

Scanned with OKEN Scanner

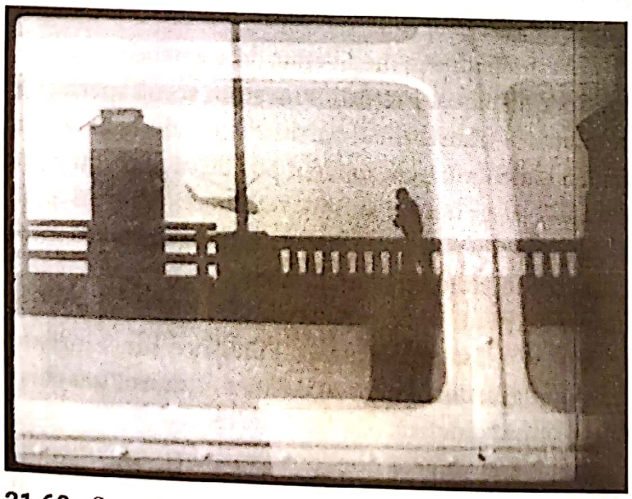


21.58. Motivul apei și al fertilității se contopesc în *Fereastră apă bebeluș mișcare.*

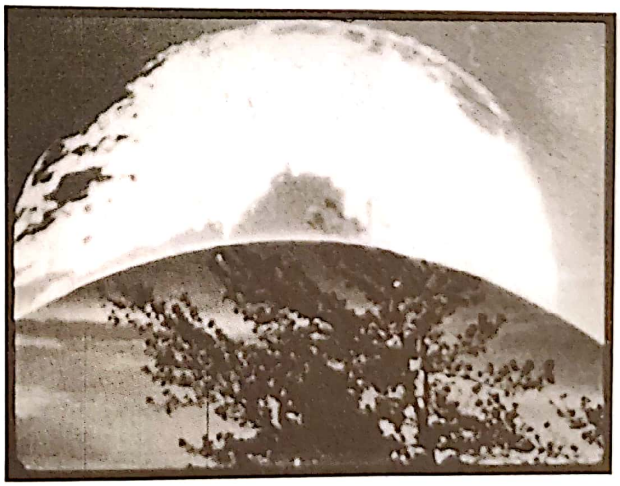
21.59. Pielea unui cadavru ca suprafață poetică în *Actul de a vedea cu propriii ochi*, al lui Brakhage.

emoționale directe. Prin „deprofesionalizarea" profesiei cinematografice – respingerea clarității mari și a expunerii corecte, folosirea peliculei voalate, arătarea îmbinărilor, filmarea împrejurărilor cotidiene cu o cameră de amator supusă mișcărilor corpului –, el punea în practică noțiunea de cameră-stilou într-o manieră care l-ar fi surprins pe Alexandre Astruc (vezi *Apariția și propagarea teoriei auteuriste*, din Capitolul 19). A face un film era acum la fel de expresiv din punct de vedere personal precum a scrie un poem.

Americii contemporane (**fig. 21.60**). Stan Brakhage a dezvoltat forma lirică în *Câine stea om/ Dog Star Man*, un ciclu de filme în cinci părți care încearcă să unească natura, existența umană cotidiană, imperativul morții și ritmurile cosmosului (**fig. 21.61**). În plus, Brakhage a triat întreg materialul, dând laoparte din straturile de supraimpresiuni, iar ceea ce a rezultat a considerat că este un film de sine stătător, *Arta vederii/ The Art of Vision* (1965). Filmul de avangardă avea ambiția unui roman de James Joyce, a tabloului *Guernica* al lui Picasso și a altor opere moderniste din alte arte.



21.60. Supraimpresiunile cu texturi dense ale lui Baillie din *Slujbă pentru Dakota Sioux* evocă o Americă sugrumată de tehnologie și de o rutină demnă de plâns.



21.61. Supraimpresiuni cosmice în *Preludiu: Câine stea om.*

Scanned with OKEN Scanner

Dintr-o dorință asemănătoare de a realiza ceva de mare anvergură, Bruce Conner a făcut *Raport/ Report* (1965), o analiză complexă a asasinatului lui John Kennedy. Folosindu-se de fragmente de știri de televiziune, de fotograme standard de sincronizare și de material publicitar, Conner nu numai că evocă groaza și doliul unei națiuni, ci sugerează și că asasinatul și înmormântarea au devenit evenimente mediatice. În tandem cu imaginea, coloana sonoră – extrasă din buletine de știri – dă naștere unor rime tulburătoare. **(fig. 21.62)**. Conner a finalizat *Raport* beneficiind de o bursă din partea fundației Ford; faptul că el și alți unsprezece cineaști experimentali au avut astfel de surse de finanțare demonstrează statutul pe care filmul experimental îl atinsese în cultura americană.

Pe de altă parte, se făceau și filme la o scară mult mai intimă. Pe măsură ce formatul de 16 mm a început să fie folosit în regim semiprofesionist, cel de 8 mm (comercializat pentru prima dată de Kodak în 1932) a devenit cel mai popular format pentru *home movies*. Jacobs și Conner au început să filmeze pe 8 mm la începutul anilor 1960, iar Brakhage a realizat o serie pe 8mm, *Songs/ Cântece*, în care era inclus filmul foarte dens la nivel vizual *Ramură psalm 23/ 23rd Psalm Branch* (1967). De-a lungul deceniului, filmul liric personal s-a dovedit adecvat pentru formatul pe 8 mm și pentru succesorul acestuia, cel pe Super 8 mm (introdus în 1965). Unii cineaști sperau să-și vândă filmele în ediții pe 8 mm, la fel cum artiștii plastici vindeau cópii; în formatul mai mic, filmul de avangardă poate fi privit ca un bun artistic respectabil și colecționabil.

Deja la începutul anilor 1960, toate genurile de film experimental erau pe val. În SUA exista o infrastructură modestă, dar activă – reviste, cooperative de distribuție, spații de expoziție –, care sprijinea și promova cinematografia de avangardă. Începea să se formeze un canon al capodoperelor și al celor mai de seamă regizori. În același timp, curentele experimentale au fost înglobate într-un fenomen social mai amplu. Cinematografia de avangardă a devenit vizibil mai conectată la artele plastice, la cultura de masă a tinerilor și la o contracultură nonconformistă. Ceea ce a rezultat a ajuns să fie cunoscut ca cinema *underground*.

21.62. „Și iat-o venind – limuzina gri-metalizat…": comentariu sub formă de contrapunct în *Raport* al lui Conner.

Cinema *underground* și cinema expandat*

La finalul anilor 1950 și la începutul anilor 1960, în timp ce cultura filmului experimental era în curs de consolidare, în lumea artei se petreceau lucruri inedite. William Burroughs și-a realizat romanul *Prânzul dezgolit* decupându-și manuscrisul și lipind fragmente la întâmplare. Violoncelliștii cântau atârnând de cabluri. Piesa muzicală a lui La Monte Young „Composition 1960 no. 2" („Compoziție 1960 nr. 2") consta în aprinderea unui foc într-o sală de concerte. La Paris, sculptorii construiau mașinării complexe al căror unic scop era acela de a se autodistruge. O artistă japoneză a întins o pânză goală pe podea și a numit rezultatul „Painting to be Stepped On" („Pictură de călcat în picioare", 1961, Yoko Ono). Coregrafii realizau dansuri întregi din mișcări naturale, în timp ce pictorii reapropriau benzi desenate, reclame și ilustrații din reviste. La teatru aveau loc „happeninguri", adică fragmente de activități lipsite de intrigă, adesea aleatorii și care puteau ține la infinit. Influențată de John Cage și alții, arta de avangardă relativiza granița dintre ordinea artei și dezordinea vieții (care ar putea dezvălui o ordine imprevizibilă proprie).

Granițele dintre medii erau, de asemenea, pe punctul de a dispărea. Pictorii puneau în scenă spectacole de teatru și transformau partiturile muzicale în design grafic. Calculatoarele au făcut posibil să poți compune muzică, să generezi sunete, să creezi imagini și să amalgamezi rezultatele. Spectacolele multimedia integrau pictură, film, muzică, lumină și *performance*. „Drip Event" („Picurarea", 1962) de George Brecht, care consta în a lăsa apa să picure din orice sursă într-un recipient gol, putea fi privit ca muzică, teatru sau chiar ca sculptură cinetică.

Acest tip de artă nonconformistă și vag amenințătoare intriga publicul nespecializat. Ziarele și

* În engleză, *expanded cinema* (n.t.).

Scanned with OKEN Scanner

revistele americane au început să scrie despre arta de avangardă. În 1962, odată cu debutul mișcării Pop Art, noile experimente au intrat în atenția publică la un nivel nemaiîntâlnit până atunci. În același timp, cultura tinerilor de la finalul anilor 1950 devenea contracultura anilor 1960. Mulți tineri respingeau valorile tradiționale și îmbrățișau în schimb muzica rock'n'roll, drogurile care „expandau mintea" și doctrine religioase zen și hinduse. O perioadă, artiștii de avangardă au fost socotiți ca fiind de la sine înțeles afiliați acestui curent social, iar cineaștii experimentali făceau parte din „underground". În lumea teatrului, experimentele *underground* erau asociate cu ceva explicit sexual, cum erau, spre exemplu, bacanalele mișcării Living Theatre, sau cu critica politică din spectacolele trupei Bread and Puppet din San Francisco.

Depășirea limitelor gustului și ale mediului În comunitatea cinefilă, *underground* desemna inițial faptul că un film este „independent" și „anti-Hollywood". Stan VanDerBeek a popularizat termenul într-un eseu-colaj din 1961, în care enumera o serie eclectică de cineaști (Brakhage, Clarke, Mekas, Hugo, Breer, Lye și alții). În scurt timp, aproape toate filmele experimentale au ajuns să fie considerate *underground* pentru că ofereau acces la o lume pe care Hollywoodul o ignora.

Filme care inițial aveau un alt scop erau asimilate de estetica *underground*. Compilațiile de scurtmetraj ale lui Conner au avut succes în cadrul unor proiecții de la miezul nopții. Filmele abstracte făceau parte din spectacole de lumini și erau proiectate ca *head movies**, care se presupunea că aveau scopul de a amplifica efectele drogurilor. Harry Smith a propus ca organizațiile cinefile să acompanieze proiecțiile filmelor sale abstracte timpurii cu melodii ale formației Beatles. Instituțiile de avangardă încurajau această modalitate de reapropriere a filmelor. În 1961, Mekas a început să organizeze proiecții la miezul nopții în săli de cinema din New York, iar unele cinematografe comerciale au început să arate filme mai cunoscute. În 1964, Mekas a deschis Film-makers' Cinematheque ca spațiu de expunere a filmelor experimentale. Festivalurile de film independente s-au transformat în puncte de întâlnire *underground*. Un lanț de cinematografe de pe Coasta de Vest arăta cu regularitate programe cu filme de avangardă la miezul nopții.

* Filme care urmăreau alterarea percepției, mai ales în conjuncție cu consumul de droguri (n.t.).

Eticheta de opere *underground* era destul de potrivită pentru unele filme experimentale. Un film liric putea să evoce spiritualitatea indulgentă și conștiința cosmică promise de religiile estice și de marijuana sau de LSD. Filmele intimiste ale lui Brakhage, care arătau nașteri și partide de sex, au atins un oarecare statut *underground*, în timp ce versurile cizelate ale lui Baillie erau luate drept concretizări ale calmului spiritual asociat de regulă cu stilurile de viață din California. În *Strada Castro/ Castro Street* (1966), tranzițiile lente prin înlănțuire între motoare și rafinării de petrol reflectă ceea ce Baillie numea „imaginea esențială a conștiinței"** (**fig. color 21.14**).

Cea mai mare parte a publicului se aștepta ca filmele *underground* să afișeze un erotism vulgar. Și unele filme chiar asta făceau, cum erau cele realizate de frații gemeni George și Mike Kuchar, care au început să colaboreze la filme pe 8 mm când aveau doisprezece ani. Din titluri precum *O cadă numită dorință/ A Tub Named Desire* (1960), *Născut din vânt/ Born of the Wind* (1961), *Un oraș numit furtună/ A Town Called Tempest* (1961), *Sete de extaz/ Lust for Ecstasy* (1963) îți puteai deja da seama de calitatea îndoielnică a ambițiilor celor doi frați. Genericele lor de final, cu membrii distribuției, parodiază sloganurile: „Steve Packard în rolul lui Paul – care face dragoste cu propriul corp și mizerie cu mațele". La vârsta de nouăsprezece ani, cei doi au început să lucreze separat, iar de-a lungul anilor 1960, ambii au creat feerii bolnăvicioase despre frustrarea sexuală masculină. Mizanscena stridentă a lui George Kuchar din *Ia-mă în brațe când sunt gol/ Hold Me while I'm Naked* (1966) pastișează culorile luxuriante folosite de Douglas Sirk și Vincente Minnelli (**fig. color 21.15**).

Ascendent în Scorpion/ Scorpio Rising (1963), filmul lui Kenneth Anger, era foarte diferit de parodiile nevrotice ale melodramelor hollywoodiene făcute de frații Kuchar și era mai apropiat de cinemaul *underground*. Anger leagă cultura motocicliștilor de homoerotism, satanism, dorința de moarte și dorințele stârnite de mass-media (**fig. 21.63**). El creează un montaj agresiv de secvențe înscenate, cadre de documentar nepremeditat și imagini preluate din benzi desenate, filme și tradiții mistice. În plus, fiecare episod este acompaniat de câte un cântec rock'n'roll, anticipând structura videoclipurilor muzicale.

Cel mai celebru film *underground* a fost *Creaturi înflăcărate/ Flaming Creatures* (1963), al lui Jack Smith.

** Film-Makers' Cooperative Catalogue nr. 4 (New York: Film-Makers' Cooperative, 1967), p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

De-a lungul a aproximativ patruzeci de minute, travestiți, bărbați și femei goale și alte „creaturi înflăcărate" pun în scenă un viol și o orgie (**fig. 21.64**). Filmat într-un stil mișcat și sacadat și supraexpus neglijent, *Creaturi înflăcărate* a provocat cel mai răsunător scandal din *underground*. După premieră, conducerea cinematografului în care a rulat a anulat toate proiecțiile ulterioare. *Creaturi înflăcărate* nu putea să treacă de rigorile cenzurii din New York, așa că a fost proiectat fără bilet la Gramercy Arts Theater, în schimbul unor donații. Proiecția filmului a fost refuzată la festivalul Knokke-le-Zoute din 1963, dar Mekas a acaparat cabina de proiecție și a proiectat filmul până când autoritățile au oprit curentul. În 1964, poliția din New York a închis cinematograful Gramercy. Atunci când Mekas a schimbat locația, polițiștii au dat năvala și au confiscat filmul. Aceste represalii au coincis cu arestarea unui exploatant din Los Angeles ca urmare a faptului că proiectase *Ascendent în Scorpion*. În instanță, acuzarea a câștigat în ambele spețe, iar Mekas și Smith au primit pedepse cu suspendare. Cinemaul *underground* se ridicase la înălțimea reputației.

Și cineastele au contribuit la punerea bazelor filmului *underground*. *Crăciun pe pământ/ Christmas on Earth* (1963), al Barbarei Rubin, prezintă o orgie cu mulți participanți, care fie poartă măști, fie au chipurile pictate. Cele două bobine ale filmului sunt proiectate simultan, cu o imagine suprapusă peste cealaltă. La fel de controversat a fost *Fitiluri/ Fuses* (1967), al lui Carolee Schneemann, care prezintă copulația printr-o rafală exaltată de supraimpresiuni lirice, pictură aplicată pe peliculă și imagini refotografiate (**fig. 21.65**).

Cinemaul *underground* s-a inspirat din noile modalități ale artelor vizuale și performative. Unii dintre acești cineaști s-au luat după fenomenul de polenizare transmedial din lumea artei și au postulat un *cinema expandat*. Termenul cuprindea atât filmele generate pe calculator (e.g. *Colizioscop/ Collideoscope*, din 1966, al lui VanDerBeek, realizat la Bell Laboratories), cât și *performance*-urile multimedia care reuneau dans, muzică și teatru. Adepții cinemaului expandat au început să reînvie ideea lui Abel Gance de a crea triptice (vezi *Dispozitive la nivelul aparatului de filmat*, din Capitolul 4) în cadrul unor evenimente cu ecrane multiple. *Film-filme/ Movie-Movies* (1965) al lui Stan VanDerBeek necesita proiectoare portabile pentru a arăta imaginile de film și diapozitive. În Stony Point, în New York, VanDerBeek a construit un „Movie-Drome" care proiecta filme pe un dom, în timp ce spectatorii stăteau întinși pe spate și priveau în sus.

Avangardiștii interogau specificitatea mediului în care lucrau, iar cineaștii au început să chestioneze ce

21.63. Scorpio la el în bârlog, înconjurat de imagini ale rebeliunii din cultura pop (*Ascendent în Scorpion*).

21.64. Travestiți participând la orgia din *Creaturi înflăcărate*.

21.65. Distorsiune și pictură pe peliculă în *Fitiluri*, al lui Schneemann.

Scanned with OKEN Scanner

anume poate fi considerat cinema. *Zen după film/ Zen for Film* (1964), al lui Nam June Paik, era alcătuit dintr-o peliculă neexpusă care acumula zgârieturi și praf pe măsură ce era proiectată și reproiectată; în câteva rânduri, Paik a proiectat filmul pe propriul corp. Standish Lawder își introducea proiecțiile filmului *Marșul șerpilor-jartieră/ March of the Garter Snakes* (1966) cu diapozitive care conțineau vopsea și ceară; din cauza căldurii generate de lampa proiectorului, culorile se scurgeau, generând forme în mișcare. Ken Jacobs punea în scenă spectacole de umbre în care cadrele de „prim-plan" și „cadrele întregi" imitau tehnica cinematografică. În astfel de cazuri, cinemaul expandat se intersecta cu „spectacolele de lumină lichidă" de la concertele de muzică psihedelică.

Așa cum cineaștii preluau idei de la artiști multimedia, și pictorii și artiștii performativi au început să facă filme. Artiștii Pop Claes Oldenburg, Rudy Burckhardt și Red Grooms puseseră în scenă happeninguri, mai exact evenimente de natură performativă, saturate de acțiuni șocante, ambigue sau haotice. Unii dintre acești artiști au făcut filme pornind de la acțiunile lor performative (**fig. 21.66**). Fluxus, un grup neo-Dada, realiza opere teatrale mai minimaliste, exemplificate de „Picurarea" al lui George Brecht.

Andy Warhol și cinemaul pop Cel mai important cineast *underground* care provenea din lumea artei a fost Andy Warhol. O expoziție din 1962 a adus în atenția publicului un grup de pictori care își extrăgeau materialul sursă din cultura de masă și îl tratau ambiguu, în maniere opace. Roy Lichtenstein făcea panouri cu benzi desenate, pictate manual și mărite; James Rosenquist picta naturi moarte cu obiecte de uz casnic și detergenți; Claes Oldenburg crea hamburgeri gonflabili lăsați. Warhol înfățișa rânduri întregi de conserve cu supa Campbell și portrete ale lui Marilyn Monroe și Elvis Presley. Toate aceste exemple de Pop Art puteau fi interpretate atât ca niște critici ironice la adresa stilului de viață american, cât și ca omagii optimiste aduse mijloacelor de comunicare în masă.

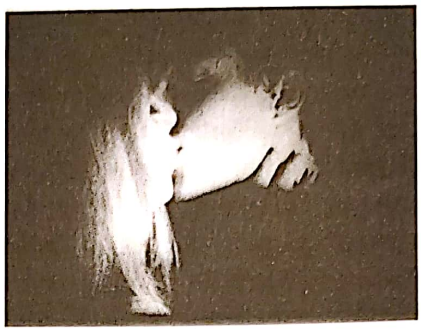
Odată ce Warhol a devenit celebru ca pictor și ca artist tipografic Pop, a început să facă cinema. A realizat o varietate de filme, însă cele care i-au adus notorietatea erau surprinzător de simple. Un bărbat doarme (*Somn/ Sleep*, 1963); un bărbat mănâncă o ciupercă (*Mâncat/ Eat*, 1963); un cuplu se sărută (*Sărut/ Kiss*, 1963). Unele dintre filme erau derivate din mijloacele de expresie pe care Warhol le folosea în arta sa grafică (**fig. 21.67, 21.68**); însă odată ce acestea erau transpuse în cinema, ele provocau furori.

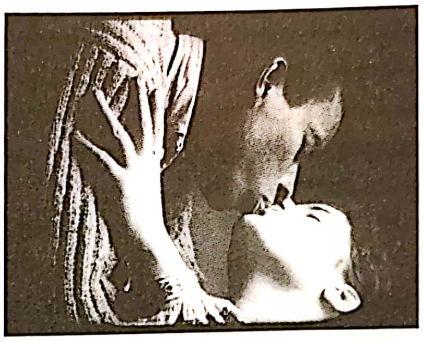
Primele filme ale lui Warhol erau deconcertante mai ales din cauza a ceea ce nu făceau. Nu aveau generice sau intertitluri. Erau mute, chiar și atunci când arătau oameni vorbind. Nu aveau povești. Cadrele erau foarte puțin decupate, iar camera rareori făcea mișcări de panoramare sau de transfocare. De regulă, Warhol sau persoana care era la cameră pur și simplu încărca pelicula în aparat și îl lăsa să înregistreze acțiunea până când se termina pelicula. Montajul consta în mare parte în alăturarea bobinelor, motiv pentru care în versiunea finală a filmului apăreau efecte de scintilație și peliculă perforată (**fig. 21.69**). Uimitor de lungi (*Somn* avea trei ore; *Empire*, 1964, trebuia să fie arătat pentru mai bine de opt ore), filmele lui Warhol puneau

21.66. *Patrula de poliție/ Flat Feet* (1966), al lui Red Groom, creează o atmosferă ca de circ cu ajutorul comediei burlești și al decupajelor exagerate, amintind de happeningul său din 1959 „The Burning Building" („Clădirea în flăcări").

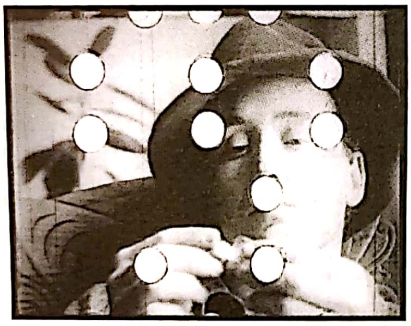
21.67. Variațiuni secvențiale ale unei imagini în *Autoportret/ Self-Portrait* (1964), al lui Warhol...

Scanned with OKEN Scanner





21.68. ... și în *Sărut.*



21.69. *Mâncat*: perforațiile de la începutul și de la finalul rolei de peliculă îl desfigurează pe Robert Indiana în timp ce molfăie o ciupercă.

atât de multe probleme, încât cei mai mulți spectatori le luau drept farse – o atitudine încurajată de propriile lui comentarii. „Sunt filme experimentale; le numesc așa pentru că nu știu ce fac"*.

Warhol a început să facă filme sonore în 1965 și s-a îndreptat către *performance* și narațiuni rudimentare. În cazul filmelor *Viața Juanitei Castro/ The Life of Juanita Castro, Vinil/ Vinyl* și *Bucătărie/ Kitchen* (toate din 1965), dramaturgul Roland Tavel le-a dat actorilor situații care se bazau pe niște schițe laxe de scenarii; Warhol îi spusese că nu este interesat să aibă „intrigă, ci incident"**. Performeri amatori narcisiști sporovăiesc fără vreun scop și de-o manieră agresivă, întrecându-se unii pe alții în a controla scena, etalându-și în acest timp ceea ce ei consideră a fi „trăsături de star". Majoritatea scenelor sunt ilustrate prin cadre-secvență, cu elipse semnalizate uneori prin *tăieturi stroboscopice* (flash-uri de lumină puternică) și zgomote bruște, deconcertante, pe coloana sonoră. În 1966, Warhol s-a aliniat curentului de cinema expandat cu *Încordare/ Up Tight,* două filme proiectate simultan cu muzică interpretată de trupa rock Velvet Underground. Pasul următor a fost să facă *Fetele de la Chelsea Hotel/ The Chelsea Girls* (1966), un lungmetraj de trei ore care prezenta o înșiruire de scene pe două ecrane în același timp (**fig. color 21.16**).

De-a lungul următorilor doi ani, Warhol s-a îndreptat înspre o formă narativă mai ușor de urmărit, după cum se poate observa în *Eu, un bărbat/ I, a Man, Biciclistul/ Bike Boy, Restaurant gol/ Nude Restaurant* și *Văcarii singuratici/ Lonesome Cowboys* (toate din 1967). Grav rănit după ce a fost împușcat de o fană, Warhol a renunțat să mai regizeze filme, însă i-a dat permisiunea lui Paul Morrissey să facă filme folosindu-se de numele lui și a mai semnat câteva lucrări video de mai târziu.

Cinemaul lui Warhol a fost o extensie a stilului său de viață de vedetă și a procesului de creație colectivă din spatele imaginilor sale. La fel cum se întâmpla cu multe dintre tablourile „lui Warhol" bazate pe serigrafie – care erau, de fapt, realizate de asistenții săi, în timp ce el doar le semna –, și în ceea ce privește filmele, el era cel care venea cu conceptul, însă mizanscena și filmarea ajungeau de obicei în sarcina altora. Stând

* „Nothing to Lose", *Cahiers du cinéma in English* 10 (mai 1967), p. 42.

** În Stephen Koch, *Star-Gazer: Andy Warhol's World and His Films* (New York: Praeger, 1973), p. 63.

Scanned with OKEN Scanner

mai curând pe margine la The Factory, atelierul său acoperit în folie de aluminiu și simultan spațiu de socializare, Warhol se afișa ca un spectator pasiv, insipid și naiv de entuziasmat de orice. „Lumea mă fascinează. E foarte plăcută, orice ar fi"*. Filmele lui aveau ambiguitatea impasibilă a picturilor Pop, dar înglobau deopotrivă și alte câteva caracteristici mai largi specifice artei de avangardă din anii 1960.

Expuneau erotismul scandalos al unor filme precum *Creaturi înflăcărate* și *Ascendent în Scorpion*, însă o făceau de-o manieră inexpresivă. Spre exemplu, *Canapea/ Couch* (1964) prezintă cupluri care întrețin relații sexuale într-un colț de la The Factory timp de șaptezeci de minute. Mai mult decât atât, reprezentarea cinematografică nonșalantă a sadomasochismului și a homosexualității a fost un pas în plus față de imaginile neexplicite și foarte căutate din *Artificii* și din filmele lui Markopoulos. A doua jumătate din *Escorta mea/ My Hustler* (1965) se întâmplă exclusiv într-o baie aglomerată, în care lucrători sexuali homosexuali discută despre munca lor, se mângâie reciproc în treacăt și se aranjează cu grijă la oglindă (**fig. 21.70**).

Erotismul filmelor avea de-a face cu interesul lui Warhol pentru sensibilitatea *camp*, definită într-un eseu foarte celebru al lui Susan Sontag ca „aprecierea pentru exagerat, pentru ce este socotit pe dinafară, pentru lucruri-fiind-ceea-ce-nu-sunt"**. Asociat cu subcultura gay, gustul *camp* pune prețuire pe ceea ce este excesiv și extravagant. Și despre filmele lui Kenneth Anger și cele ale lui Jack Smith se poate spune că sunt *camp*, însă Warhol și-a asumat fățiș această sensibilitate în parodiile sale la genuri hollywoodiene și prin stilurile performative ale mai multora dintre „superstarurile" pe care le-a făcut celebre, mai cu seamă stilurile actrițelor transgender Holly Woodlawn și Jackie Curtis.

Erotismul și sensibilitatea *camp* conferă filmelor lui Warhol un aer inconfundabil *underground*, însă el a devenit celebru și în virtutea unor tendințe mai radicale. Spre exemplu, ideea autoreflexivității, deja importantă în cinematograful de artă european (vezi *Modernismul: stil și formă*, din Capitolul 16), jucase un rol semnificativ în critica de artă americană începând cu succesul expresionismului abstract din pictură. Multe filme experimentale din epocă erau autoreflexive într-un sens destul de literal; *Georg* (1964), al lui Stanton Kaye, de pildă, își expune povestea ficțională ca și când ar fi un film-jurnal, motiv pentru care suntem mereu conștienți de încadratură, de tăieturile de montaj și de înregistrarea sunetului.

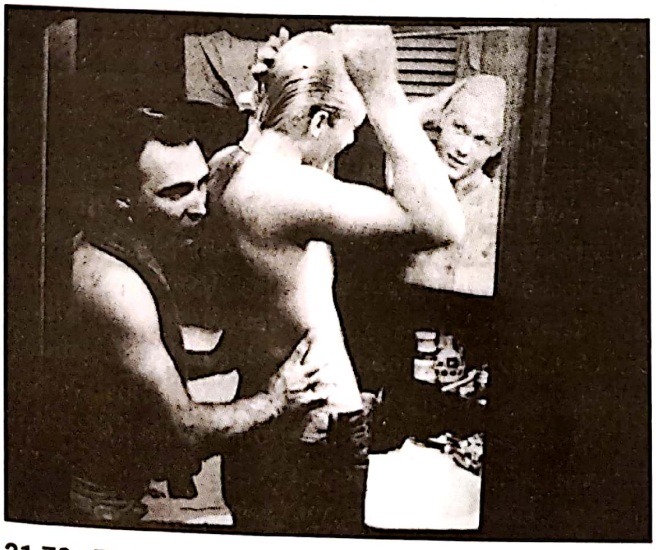
Filmele de început ale lui Warhol, improvizate și fără intrigă, întruchipau, de asemenea, idealul artistic de indeterminare. John Cage era cel care promovase primul această viziune în anii 1940, urmat, un deceniu mai târziu, de happeninguri și de Fluxus. Warhol, un cameleon abil, a făcut filme cu un aer nefinisat și arbitrar. Adesea bobinele puteau fi montate împreună indiferent de secvență. La premiera filmului *Fetele de la Chelsea Hotel*, ordinea bobinelor a fost decisă de proiecționist.

Prin tratarea pasivă a obiectelor și a evenimentelor, opera lui Warhol era dovada vie a unei estetici de avangardă a plictiselii. Cage și alți artiști subliniaseră că repetiția chiar și a celei mai triviale acțiuni va duce, în cele din urmă, la un interes mai profund. Însă Warhol părea să valorizeze plictiseala în sine. „Cu cât te uiți mai mult la același lucru, cu atât mai tare îi dispare sensul, făcându-te să te simți mai bine și mai golit"***. Warhol garanta că proiectarea filmelor sale mute de început la o viteză de redare de șaisprezece fotograme pe secundă (în loc de douăzeci și patru, așa cum fuseseră filmate) ar face ca materialul său minimalist să fie perceput dilatat, până la limita suportabilității.

Ascensiunea lui Warhol în lumea discotecilor și a petrecerilor cu vedete se întâmpla într-un moment în care avangarda devenea parte din „afacerile cu artă". Comercianții, criticii, muzeele, colecționarii și presa de

* „Nothing to Lose", *art. cit.*, p. 42.

** Susan Sontag, „Notes on Camp", în *Against Interpretation and Other Essays* (New York: Delta, 1966), p. 279.



21.70. Dichisire atentă și flirt în *Escorta mea*.

*** Andy Warhol și Pat Hackett, *POPism: The Warhol'60s* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

actualități au făcut din lumea artei un domeniu în care moda se schimbă rapid și o piață care cere inovație stilistică și talent nou. Filmele lui Warhol au participat la aceste răsturnări culturale și au contribuit la a aduce *underground*-ul la suprafață. Trecerea la situații narative mai structurate a însemnat o deschidere către un public mai larg. *Fetele de la Chelsea Hotel* a avut parte de o oarecare distribuție comercială și a atras atenția presei într-un mod fără precedent. Prezența scenică a „superstarurilor" lui Warhol – nervoasa și stridenta Edie Sedgwick, Nico și Joe Dallesandro, frumoși și cu privirile goale; Ondine, hiperstimulată de la amfetamine; neatenta Viva, care își repovestea întâmplările din copilăria sa catolică – a conferit filmelor de mai târziu o valoare de divertisment.

Statutul lui Warhol din mediul artistic a contribuit cu siguranță la faima filmelor sale, însă impactul lor a mers dincolo de ciclurile modei. Opera sa de început a fost apreciată pentru simplitatea revigorantă cu care reînvia tradiția lui Auguste Lumière. Dincolo de aceste particularități, opera sa marca o reacție împotriva psihodramelor expresive și a imaginilor dense și luxuriante din anii 1940 și 1950. Stângăcia, superficialitatea și autoironia filmelor păreau un antidot pentru o avangardă care devenea serioasă și pretențioasă. Mai mult decât atât, prin atragerea comercianților, a curatorilor și a criticilor, Warhol a cultivat speranța că cinemaul de avangardă și-ar putea găsi locul în muzee și galerii, beneficiind astfel de prestigiu și de finanțare. În ansamblu, Warhol a devenit la fel de important pentru cinemaul de avangardă precum a fost Jean-Luc Godard pentru cinemaul de artă.

Underground la nivel internațional Opera lui Smith, Anger și Warhol, precum și continuarea tradițiilor reprezentate de Brakhage, Conner, Jacobs și alții au jucat un rol central în conturarea unei mișcări *underground* la nivel internațional. Filmele experimentale americane fuseseră apreciate în cadrul Competiției de Film Experimental de la Bruxelles din 1958, precum și în alte părți. În 1963, după scandalul stârnit de *Creaturi înflăcărate* în Belgia, Mekas și criticul P. Adams Sitney au făcut turul Europei cu o expoziție dedicată Noului Cinema American. Doi ani mai târziu, cei doi s-au dus în America Latină și în Japonia. Apoi, au început să apară cooperative independente la Londra și la Toronto (în 1966 în ambele orașe), Olanda, Montréal, Italia (1967) și Hamburg (1968), iar multe dintre acestea distribuiau filmele canonice ale avangardei americane.

Cinemaul *underground* din afara Statelor Unite explora genuri și stiluri recognoscibile. În Viena, Kurt Kren a filmat „Materialaktionen" („Acțiunile materiale") ale lui Otto Muehl, care erau niște spectacole șocante, în care oamenii se rostogoleau în noroi și în care erau, în aparență, torturați și mutilați. Kren a organizat materialul cu aceeași rigoare de care dăduse dovadă în filmele sale de natură structurală. *Testul neconcludent/ La verifica incerta* (Italia, 1964), al lui Gianfranco Baruchello și Alberto Grifi, era un film de compilație de avangardă realizat prin reutilizarea unor extrase uzate, decolorate, zgâriate și dublate din filmele americane CinemaScope; acestea au fost montate în moduri care demască o serie de clișee hollywoodiene și creează disjuncții pur formale. Cinemaul european de avangardă avea să se extindă și mai mult la finalul anilor 1960 și de-a lungul anilor 1970.

În Japonia, filmele *underground* puternice și scandaloase au apărut destul de devreme, printre care *Dragoste/ Ai* (1962) și *Onan* (1963), de Takahiko Iimura. Însă, în ansamblu, libertatea de care se bucurau regizori ca Oshima și Suzuki în cinemaul comercial (vezi *Oshima și alții*, din Capitolul 20) a încetinit mișcarea *underground*. Importul de filme americane a dus la creșterea interesului publicului; la scurt timp, multe filme care urmăreau să demonteze problematici tabu au început să fie arătate în galerii de artă, cafenele și universități.

Între 1958 și 1968, cinematografia experimentală internațională s-a bucurat de o perioadă de vitalitate și varietate, așa cum nu se mai întâmplase din epoca primei avangarde a anilor 1920. Racordat la contracultura tinerilor de pretutindeni, filmul experimental a pregătit, de asemenea, terenul pentru rolurile active pe care cineaștii *mainstream* aveau să le joace în viitorul apropiat la nivel politic.

Scanned with OKEN Scanner

PARTEA

A CINCEA

CINEMATOGRAFUL CONTEMPORAN DUPĂ ANII 1960

Până la mijlocul anilor 1960, filmul ajunsese recunoscut pe scară largă nu numai ca un mediu pentru divertismentul de masă, ci și ca un vehicul pentru cultura înaltă. Reușitele modernismului european postbelic, faptul că ideea de autor a câștigat din ce în ce mai multă influență și noile evoluții în filmul documentar și experimental au consacrat cinematografia ca artă contemporană vitală.

Totuși, această formă de artă a întâmpinat provocări foarte rapid. La sfârșitul anilor 1960, încercările Hollywoodului de a face față concurenței televiziunii și a altor tipuri de divertisment a condus către o serie de eșecuri ale unor filme cu buget foarte mare, care au lăsat industria într-o criză. În perioada anilor 1970, cineaștii au încercat să atragă tinerii și, ca urmare, au împrumutat elemente din cinemaul de artă. O nouă generație de regizori, numiți „movie brats" („puștii teribili ai cinematografiei"), au creat o versiune actualizată a cinematografiei clasice de la Hollywood (Capitolul 22).

La nivel internațional, lumea a fost zguduită de o serie de crize politice între perioada de început a anilor 1960 și până la mijlocul anilor 1970. Lumea a Treia, unde trăiau peste trei sferturi din populația globului, fusese zona cu cele mai multe conflicte politice după 1945. Violențele s-au intensificat între anii 1960 și 1970. Statele africane au fost distruse de conflicte etnice și războaie civile. Coaliții de dreapta au preluat puterea în America Latină, iar mișcări de gherilă au apărut pentru a le ține piept. Egiptul și Israelul au fost în război în 1967 și, din nou, în 1974, în timp ce grupările palestiniene de rezistență s-au angajat în acțiuni militare în întreg Orientul Mijlociu.

Liderii vestici au încercat să stopeze expansiunea comunistă în noile națiuni independente. Primul eșec notabil a fost Cuba: după revoluția lui Castro din 1959, țara s-a aliat rapid cu URSS. Regimurile de stânga, multe

Scanned with OKEN Scanner

dintre ele identificându-se cu Uniunea Sovietică, au răsărit în Africa și America Latină. Însă cel mai dramatic exemplu a fost reprezentat de Războiul din Vietnam, unde s-a putut observa cât de departe poate merge o putere vestică pentru a bloca formarea unui alt stat comunist. Statele Unite, care s-au implicat puternic în conflictul din Vietnam în 1963, au fost nevoite să bată în retragere un deceniu mai târziu.

În SUA, o mișcare mai militantă, numită Black Power, a apărut concomitent cu Mișcarea pentru Drepturile Civile ale afro-americanilor. În aceeași perioadă, în întreg Vestul, cultura postbelică a tinerilor a devenit o „contracultură", un tărâm în care tinerii puteau explora stiluri de viață alternative. Pe măsură ce conflictele politice deveneau din ce în ce mai intense în anii 1960, studenții au participat la mișcări revoluționare mai mult ca niciodată. Anii 1968 și 1969 marchează puncte de referință în ceea ce privește radicalizarea în rândul tinerilor din Europa, Asia și din cele două Americi.

Ca răspuns la toate acestea, cinematografia a devenit și mai politizată, la o scară nemaivăzută după Al Doilea Război Mondial. În Lumea a Treia și în alte zone documentarele politice și ficțiunea realistă cu valențe sociale, deseori modelate după neorealismul italian, au devenit forme cinematografice vitale. În mod surprinzător, inovațiile aduse de modernismul postbelic s-au contopit cu noile orientări radicale de stânga, născându-se astfel *modernismul politic*, care a generat un cinema comercial deschis experimentului la un nivel comparabil cu mișcările de avangardă ale anilor 1920 (Capitolul 23).

Până la mijlocul anilor 1970, multe revoluții eșuaseră, cum s-a întâmplat în America Latină, sau își dezvăluiseră o latură represivă, cum a fost cazul în Vietnam, Cambodgia și China. Cineaștii au început să-și imagineze o „micropolitică" prin care să promoveze schimbarea socială de la firul ierbii, în cadrul instituțiilor. Tendințele extreme ale modernismului politic au dispărut în producțiile comerciale realizate pe 35 mm; cineaștii au abordat narațiunea și stilul în moduri mai puțin provocatoare. Chiar și Lumea a Treia, care găzduia cele mai militante cinematografii alternative, a început să producă filme pentru un public internațional și să lucreze în forme accesibile pentru un public mai larg (Capitolele 23 și 26). Modernismul politic a rezistat ceva mai mult în sectorul avangardelor, dar până la finalul anilor 1980, cineaștii care lucrau pe 16 și 8 mm reveniseră în număr mare la variații ale modernismului „pur" sau îmbrățișaseră moduri experimentale „postmoderne" (Capitolul 24).

Cultura politică globală a suferit schimbări cruciale odată cu crizele lumii comuniste de la mijlocul anilor 1980. Până la finalul acelui deceniu, comunismul chinez a fost zguduit de revolte interne, culminând cu masacrul protestatarilor de la Beijing din 1989; iar ulterior, țara și-a schimbat direcția într-un ritm accelerat către un capitalism autoritar. În 1991, Uniunea Sovietică a abandonat comunismul și s-a împărțit în Rusia, Ucraina și alte republici componente. Țările din Europa de Est au ieșit de sub influența sovietică și au încercat să se adapteze rapid la economia de piață a Vestului, multe dintre ele alăturându-se Organizației Tratatului Atlanticului de Nord (NATO) și Uniunii Europene (Capitolul 25).

Scăderea în intensitate a modernismului politic stringent a fost cauzată și de declinul mersului la cinema. Televiziunea și alte activități de petrecere a timpului liber au îndepărtat audiențele de sălile de cinema, iar explozia sistemelor de tip *home video* a intensificat această tendință. Numărul de spectatori a scăzut între 1970 și 1988 cu o treime în Germania de Vest și în Franța, la jumătate în Japonia, cu aproape două treimi în Spania și Marea Britanie și aproape cu trei sferturi în Italia. Multe țări în curs de dezvoltare au cunoscut un declin similar.

Cu toate acestea, răspândirea rapidă a cinematografelor de tip multiplex în anii 1990 i-a readus pe spectatorii din majoritatea țărilor înapoi în sălile de cinema. Sprijinul guvernamental în diverse forme a consolidat producția locală, cu toate că Hollywoodul și-a menținut monopolul asupra pieței globale. Au apărut alternative inovatoare la cinematografia clasică, de la revizuirea strategiilor cinemaului de artă european (Capitolul 25) la cea a tradițiilor indigene din fosta Lume a Treia (Capitolul 26), din Asia și din națiunile zonei Pacificului (Capitolul 27).

Noul secol a reprezentat o altă era a tulburărilor. Schimbările climatice au devenit mai acute. Atacurile teroriste amenințau aproape orice țară. Colapsul băncilor supraîndatorate din 2008 a condus la o recesiune globală. Faptul că imigranții fugeau de criminalitate și de sărăcie din țările în curs de dezvoltare năștea resentimente în țările gazdă. Invazia Rusiei asupra Ucrainei din 2014 a devenit un atac asupra Uniunii Europene, organizație care a fost ulterior slăbită de decizia Marii Britanii de a o părăsi.

Partidele politice de extrema dreaptă s-au hrănit din aceste crize, iar conducători autoritari au început

Scanned with OKEN Scanner

să înlocuiască guvernele democratice. Prejudecățile constante au determinat femeile și minoritățile să facă presiuni pentru reforme în viața civică. Toate aceste tendințe au fost modelate de apariția internetului, telefoanelor mobile, rețelelor de internet și a altor tehnologii digitale care au răspândit dezinformări provenite de la surse anonime.

Răspândirea unui nou virus din China la sfârșitul anului 2019 a generat prima pandemie mondială din ultima sută de ani. Până în primăvara următoare, au fost înregistrate mai mult de un milion de cazuri de infecție și sute de mii de oameni au murit. Șomajul a crescut vertiginos pe măsură ce companiile s-au închis. Majoritatea cetățenilor lumii au fost forțați să se izoleze de comunitățile din care făceau parte.

Cineaștii au răspuns abordând noi subiecte, precum terorismul, dezastrul financiar, problemele imigrației, scepticismul față de liderii politici. Cultura cinematografică a fost nevoită să răspundă unei economii digitale, în timp ce combătea exploatarea sexuală și susținea diversitatea pe ecrane și în spatele camerei. Ca urmare a pandemiei, producția practic s-a oprit, iar sălile de cinema au fost închise în întreaga lume. Companiile au fost forțate să ia în considerare moduri alternative de a realiza și difuza filme. Filmele nu mai trecuseră din anii 1960 printr-o perturbare atât de intensă, iar consecințele au afectat fiecare cinematografie națională.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 22

DECĂDEREA ȘI RENAȘTEREA HOLLYWOODULUI: 1960–1980

Luptele pentru egalitate rasială din Statele Unite în perioada postbelică au înregistrat un succes parțial în anii 1960, în timpul președințiilor lui John F. Kennedy și Lyndon Johnson. Ambele administrații au promovat politici interne liberale (pe care Johnson le-a denumit legislația „Marii Societăți"), incluzând promulgarea Legii Drepturilor Civile din 1964. „Războiul împotriva Sărăciei" dus de Johnson a instituit programe de muncă și de educație în universități și a creat programul de dezvoltare a carierei Job Corps. În același timp, aceste administrații au continuat politica de control asupra comunismului conform concepțiilor Est-Vest ale Războiului Rece. În timpul anilor 1950, Statele Unite aveau să-i susțină pe francezi împotriva forțelor comuniste ale lui Ho Chi Minh din Vietnam. În 1963, anul în care Kennedy a fost asasinat, America s-a alăturat în mod decisiv conflictului din Vietnam. În următorii nouă ani, SUA aveau să trimită peste două milioane de soldați într-un război care a devenit din ce în ce mai puțin popular în țară.

Începutul anilor 1960 a însemnat o nouă direcțe în privința comportamentului sexual, accelerată de inventarea pilulei contraceptive și de schimbarea mentalităților asupra rolurilor femeilor în societate. Un mediu social mai liber a încurajat „contracultura", acea tendință larg răspândită în rândul tinerilor de a se îndepărta de societatea dominantă și a experimenta cu drogurile și sexul. Contracultura a jucat, de asemenea, un rol în privința susținerii Noii Stângi, o poziție politică radicală care se distanța atât de liberalismul tradițional, cât și de socialismul și comunismul de tipul celor din anii 1930. Curând, mișcările studențești au început să susțină schimbarea socială pe plan intern și retragerea Statelor Unite din Vietnam.

Scanned with OKEN Scanner

Între sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970, activiștii sociali s-au confruntat cu autoritățile într-o măsură nemaiîntâlnită din perioada Marii Crize. Poziția liberală a mișcării pentru drepturile civile a deschis calea mult mai radicalei mișcări Black Power, care milita pentru drepturile cetățenilor afro-americani. Opoziția împotriva implicării americane în Vietnam s-a intensificat. Coeziunea socială părea să dispară. Martin Luther King Jr., Robert F. Kennedy și Malcolm X au fost asasinați. Poliția i-a atacat pe participanții la protestul din timpul Convenției Partidului Democrat de la Chicago din 1968, și președintele Richard Nixon a extins Războiul din Vietnam. Campusurile universitare au explodat: 400 dintre acestea s-au închis sau au declanșat greve în timpul anilor 1970.

Retragerea Statelor Unite din Vietnam în 1973 a provocat mari diviziuni în societatea americană. Noua Stângă s-a prăbușit, parțial din cauza luptelor interne. Împușcarea studenților de la Universitatea de Stat din Kent în 1970 a părut, de asemenea, să arate ineficiența acțiunilor organizate. Câștigarea alegerilor pentru președinția Statelor Unite de către Nixon s-a datorat resentimentului votanților din clasa de mijloc față de liberalii de pe Coasta de Est, față de Stânga și față de contracultură. Și totuși, în mai puțin de doi ani, Nixon avea să fie primul președinte american care demisiona în urma audierilor pentru suspendarea din funcție, ca urmare a scandalului Watergate.

Tulburările epocii au dus la consolidarea unui cinema politic internațional (Capitolul 23). În Statele Unite, Emile De Antonio, gruparea The Newsreel și alții practicau un cinema angajat al protestului social. În același timp, în urma profiturilor în scădere ale blockbusterelor, industria de film hollywoodiană a încercat să vrăjească tânăra generație cu filme contraculturale. Aceste încercări au dus la unele experimente în crearea unui film de artă american.

Răspunzând tendinței guvernului american de a se orienta către Dreapta la începutul anilor 1970, activiștii de stânga și cei liberali au adoptat calea micro-politicii. Au căutat să producă schimbările sociale la nivelul de bază al societății organizându-se în jurul unor probleme concrete: avortul, discriminarea rasială și de gen, protecția socială și politicile de mediu. Mulți cineaști americani care făceau documentar au participat la aceste mișcări (vezi *Cinemaul direct*, din Capitolul 21). În același timp, aceste mișcări activiste au cunoscut o opoziție înverșunată în urma ascensiunii Noii Drepte, organizații conservatoare care au obținut sprijin la nivel local pentru formarea de grupuri școlare destinate rugăciunii, pentru abolirea noului drept la avort și alte asemenea teme. Lupta dintre mișcările liberale și forțele Noii Drepte avea să devină noua dramă politică a anilor 1970 și multe filme (*Fălci/ Jaws, Corporația Parallax/ The Parallax View, Nashville*) prezintă elemente ale acesteia.

Drama se desfășura pe fundalul unei economii americane în declin, care căzuse pradă embargourilor împotriva exporturilor de petrol și competiției japoneze și germane. Anii 1970 au însemnat sfârșitul perioadei prospere a Americii postbelice. Această perioadă a coincis cu reinventarea blockbusterului la Hollywood și cu afirmarea regizorilor cinefili, așa-numiții „movie-brats", tineri cineaști influenți și pragmatici care au devenit noii lideri ai industriei de film.

ANII 1960: INDUSTRIA FILMULUI ÎN RECESIUNE

La prima vedere, Hollywoodul părea puternic la începutul anilor 1960. Marile studiouri – MGM, Warner Bros., United Artists, Paramount, 20th Century-Fox, Columbia, Disney și Universal – controlau încă distribuția de film și lansau aproape toate filmele care aduceau profit. *Lawrence al Arabiei/ Lawrence of Arabia* (1962), *Cleopatra* (1963), *Doctor Jivago/ Dr. Zhivago* (1965) și alte filme istorice au rulat mai multe luni. Musicalurile de pe Broadway continuau să inspire filme de succes precum *Poveste din cartierul de Vest/ West Side Story* (1961), *Muzicianul/ The Music Man* (1962) și *Sunetul Muzicii/ The Sound of Music* (1965), filmul cu cele mai mari încasări ale deceniului. Filmele independente pentru adolescenți precum *O sirenă pe plajă/ Beach Blanket Bingo* (1965) răspundeau nevoilor publicului cinematografelor *drive-in*, având ca punct de atracție amuzamentul nevinovat. Studiourile Disney dominau piața filmului destinat întregii familii prin succese mari precum *101 Dalmații/ 101 Dalmatians* (1961), *Mary Poppins (1965)* și *Cartea junglei/ The Jungle Book* (1967).

Deși vedetele de cinema aveau libertatea de a semna contracte cu mai multe studiouri, multe dintre acestea semnau contracte pe termen lung. Paramount îl avea pe Jerry Lewis, Universal îi avea pe Rock Hudson și pe Doris Day, MGM pe Elvis Presley. Fiecare studio lansa între 12 și 20 de filme pe an – un model care avea să reziste decenii la rând. Marile companii de film făcuseră pace cu televiziunea.

Scanned with OKEN Scanner

Posturile naționale plăteau drepturi de autor scumpe pentru a le difuza filmele, și studiourile au început să producă lungmetraje și seriale pentru televiziune.

Studiourile în criză

În ciuda tuturor semnelor de prosperitate, anii 1960 s-au dovedit a fi un deceniu riscant pentru studiouri. Prezența spectatorilor la proiecții a continuat să scadă, menținându-se la aproximativ un miliard pe an. Studiourile lansau mai puține filme, și multe dintre ele erau producții cu buget redus bazate pe refilmări sau proiecte străine care ar fi fost refuzate în anii precedenți. Majoritatea marilor studiouri rămăseseră cu centre mari de producție, fiind forțate să le închirieze televiziunilor. Marile vedete s-au dovedit o falsă binecuvântare. Odată ce semnau un anumit contract, insistau de obicei să aibă controlul asupra scenariului și regiei, dar și un procent din încasările filmului, deși multe dintre vedete nu au adus profituri studiourilor.

Majoritatea filmelor marilor studiouri erau producții independente, adesea cofinanțate de acestea. Din ce în ce mai multe filme finanțate de marile companii, planificate și produse independent, tindeau să fie distribuite pe modelul turneului (*roadshow*) din timpul anilor 1950. În anii 1960, aproximativ șase filme erau distribuite anual în turneu. Și majoritatea s-au dovedit profitabile. *Sunetul muzicii* a fost distribuit în 266 de cinematografe, rulând până la douăzeci de luni în unele dintre ele. Aproape niciunul dintre filmele lansate în moduri uzuale nu a încasat mai mult de un milion de dolari, dar o treime dintre filmele distribuite în turneu au depășit această cifră de încasări. Succesul unor filme precum *Poveste din cartierul de vest, Cidul/ El Cid* (1961), *Cum a fost cucerit vestul/ How the West Was Won* (1962) și *Lawrence al Arabiei* a determinat studiourile să investească prea mult în filme epice de mare anvergură. În 1962, MGM a pierdut aproape 20 de milioane de dolari, în mare parte din cauza depășirii bugetului la *Revolta de pe Bounty/ Mutiny on the Bounty* (1962). Producția prelungită a filmului *Cleopatra* a dus la pierderi de peste 40 de milioane de dolari pentru Fox.

Până la sfârșitul anilor 1960, fiecare studio se confrunta cu o criză financiară. Majoritatea filmelor lansate înregistrau pierderi, iar conducătorii studiourilor au înțeles greu că filmele cu buget mare nu mai însemnau un câștig cert. În ciuda încasărilor importante ale filmului *Cleopatra*, costurile sale de producție au garantat că va pierde bani atunci când va fi lansat în cinematografe – la fel cum s-a întâmplat și cu multe filme istorice scumpe ale aceleiași perioade – *Căderea Imperiului Roman/ The Fall of the Roman Empire* (1964) și *Bătălia pentru Anglia/ The Battle of Britain* (1969). Nici musicalul nu era un câștig sigur. Deși *Sunetul muzicii* fusese un succes, *Dr. Dolittle* (1967), *Millie cea modernă/ Thoroughly Modern Millie* (1967), *Star!* (1968) și *Goana după căpătuială/ Paint Your Wagon* (1969) au fost niște dezastre costisitoare.

Chiar și studiourile Walt Disney au suferit o cădere bruscă în această perioadă. În timpul anilor 1950 și 1960, Disney s-a concentrat asupra producțiilor sale pentru televiziune, asupra filmelor cu actori și asupra Disneylandului (deschis în 1955). Producțiile de animație din anii 1960 ale companiei apăreau frecvent pe lista filmelor cu cele mai mari încasări: *101 dalmații, Sabia din stâncă/ The Sword in the Stone* (1963), *Cartea junglei* și *Micii salvatori/ The Rescuers* (1977). Moartea lui Walt Disney, în 1966, a dus la o perioadă cu filme de animație mai puțin prestigioase și mai puțin profitabile. Cea mai mare cădere a studioului a fost eșecul costisitor al filmului *Cazanul negru/ Black Cauldron* (1985). Abia în 1989, începând cu *Mica sirenă/ The Little Mermaid*, Disney avea să producă din nou o serie de filme de animație populare.

Singurele aspecte pozitive erau legate de câteva filme cu buget redus, de obicei direcționate către spectatorii studenți, care au adus încasări remarcabile. *Bonnie și Clyde/ Bonnie and Clyde* (1967) a costat trei milioane de dolari și a adus companiei Warner Bros. 24 de milioane de dolari în încasări pe piața internă, în timp ce *Cowboyul de la miezul nopții/ Midnight Cowboy* (1969) a costat trei milioane și a adus 20 de milioane de dolari pentru United Artists. Câștigătorul la loteria filmelor *low budget* a fost filmul independent *Absolventul/ The Graduate* (1967). A costat trei milioane de dolari și a adus 49 de milioane de dolari micului său distribuitor, Embassy Pictures. Această scară a profiturilor a făcut ca filmul sofisticat, destinat tinerilor, să fie foarte atrăgător pentru decidenții din studiourile importante.

Marile companii de film, aflându-se la cel mai jos punct financiar după Al Doilea Război Mondial, erau pregătite pentru fuziunea cu firme mai prospere. În 1962, Universal a fost cumpărată de Music Corporation of America (MCA), dar măcar tranzacția a rămas în familia hollywoodiană, deoarece compania era o fostă agenție de talente (vezi *Producători independenți* mainstream*: agențiile, puterea starurilor și pachetul de negociere*, din Capitolul 15). Dar acum marile corporații dădeau târcoale studiourilor. În 1966,

Scanned with OKEN Scanner

Gulf + Western (o firmă cu active în industriile pieselor de mașini, de metale și de servicii financiare) a achiziționat o Paramount Pictures chinuită financiar. În 1967, Warner Bros. a fost cumpărată de Seven Arts care, cu doi ani mai târziu, a fuzionat cu Kinney National Service (activă în domeniile parcărilor și al pompelor funebre). În 1967, Transamerica Corporation (activă în industriile închirierilor de mașini și a asigurărilor de viață) a cumpărat United Artists. În 1968, finanțistul Kirk Kerkorian a dobândit controlul asupra studioului MGM, i-a diminuat dimensiunile și i-a folosit patrimoniul pentru a construi MGM Grand Hotel în Las Vegas.

Studiourile, obișnuite să opereze ca niște companii de sine stătătoare, se găseau acum în situația de a fi mici părți ale unor corporații mari. Fox a scăpat pe moment, deoarece succesul *Războiului stelelor/ Star Wars* (1977) a ajutat-o să se mențină sustenabilă, dar în anii 1980 avea să se alăture și ea unei corporații, News Corp, deținută de Rupert Murdoch. Compania Disney, în ciuda slăbirii departamentului său de animație, a lansat filme cu actori profitabile, realizate cu bugete modeste, precum *Locotenent comandor Robinson Crusoe/ Lt. Robinson Crusoe, U.S.N* (1966), *Mașina buclucașă / The Love Bug* (1968) și *Un procuror lățos/ The Shaggy D.A.* (1976). Până la urmă, așa cum vom vedea în Capitolul 28, Disney însăși a devenit o corporație prosperă de divertisment.

Corporațiile puteau ajuta studiourile aflate în dificultate prin aducerea de finanțări care proveneau din alte sectoare de afaceri și puteau garanta creditele bancare ale acestora. Dar nimic nu părea să poată opri pierderile înregistrate de studiouri. Între 1969 și 1972, marile companii au pierdut 500 de milioane de dolari și au promovat noi conduceri, adesea fără experiență în producția de film. Băncile le-au forțat să reducă numărul de filme lansate, să evite bugetele mari și să facă parteneriate cu alte studiouri pentru coproducții (ca atunci când Warner Bros. și Fox și-au unit forțele pentru a realiza *Infernul din zgârie-nori/ The Towering Inferno*, 1974). În 1970, șomajul la Hollywood a crescut, depășind 40% – o situație fără precedent. În timp ce recesiunea afecta industria, era turneelor lua sfârșit. Exploatanții au început să-și împartă cinematografele în două sau în trei săli mai mici și să construiască multiplexuri, cinematografe mai ieftine plasate în malluri. Rezultatul a fost o generație de săli înguste care ofereau o imagine precară și un sunet înfundat.

Stiluri și genuri

Odată cu declinul studiourilor și continua scădere a vânzărilor de bilete, Hollywoodul anilor 1960 era nesigur în privința așteptărilor publicului. Atunci când un actor își câștiga un public loial, el sau ea puteau conta pe sprijinul studioului. Poate cel mai evident exemplu este Jerry Lewis. După ce făcuse echipă cu Dean Martin la mai multe filme de succes lansate de Paramount în anii 1950, Lewis s-a îndreptat către o carieră solo – scriind, regizând și jucând în propriile comedii. În cele mai multe dintre filmele sale, Lewis aducea o frenezie demonică, spastică personajului său de copil idiot. În *Profesorul trăsnit/ The Nutty Professor* (1963), el interpreta nu doar un tocilar obișnuit, ci și un afemeiat sofisticat inspirat de Dean Martin. Ca regizor, Lewis demonstra un fler vizual considerabil: *Un bărbat fatal/ The Ladies Man* (1961) prezintă un internat pentru femei ca o casă de păpuși uriașă (**fig. color 22.1**).

În anii 1960 a continuat ascensiunea genurilor de serie B care începuse în anii 1950 (vezi *Filmele exploitation*, din Capitolul 15), mai ales a filmelor cu spioni de mare buget. Catalizatoare au fost romanele cu James Bond ale lui Ian Fleming. Agentul 007 și-a dovedit valoarea de *box-office* prin extrem de profitabilul *Goldfinger* (1964) și prin succesoarele sale. Filmele cu Bond aveau intrigi erotice, urmăriri semicomice și scene de luptă, arme neobișnuite, umor ironic și scenografie uimitoare (**fig. color 22.2**). Seria a generat imitații și parodii peste tot în lume.

Atracția seriei cu James Bond era tipică pentru epocă. Filmele care mergeau în turnee și produsele Disney ofereau posibilitatea de a vinde bilete familiilor, dar cinematografele au început să proiecteze filme mai riscante pentru a-i atrage pe spectatori, ademenindu-i din fața programelor inofensive oferite de televiziuni. Comediile cu Doris Day de la Universal (incluzând *Confidențe pe pernă/ Pillow Talk*, 1958 și *Iubitule, întoarce-te la mine/ Lover Come Back*, 1962) celebrau stratagemele sexuale ale femeilor, adesea pe seama egoului masculin. Alte filme sărbătoreau promiscuitatea (*Un ghid pentru căsătoriți/ A Guide for the Married Man*, 1967), flirturile în suburbii, (*Seară cu băieții/ Boys' Night Out*, 1962) și femeile agresive (*Sexul slab/ Sex and the Single Girl*, 1964).

Unele tipuri de public preferau producțiile din afara culturii dominante a Hollywoodului. Studiourile distribuiau filme europene, nu doar unele realizate rapid precum *Hercule/ Hercules* (1957), ci și proiecte

Scanned with OKEN Scanner

ambițioase, atent meșteșugite precum *Zorba Grecul/ Zorba the Greek* (1965). În special importurile britanice se bucurau de succes. Comedia erotică de epocă *Tom Jones* (1963) și drama îndrăzneață *Alfie* (1966), care tranzacționau atracția pentru imaginea „Londrei petrecărețe"* s-au dovedit populare (vezi *Marea Britanie: Kitchen Sink Cinema*, din Capitolul 20), la fel și filmele cu Beatles.

Modificarea stilului clasic al filmelor de studio

Majoritatea producțiilor hollywoodiene de la începutul anilor 1960 aveau o imagine glamoroasă tipică studiourilor, dar unii regizori s-au distanțat de acest stil. *Muntele de pietate/ The Pawnbroker* (1965) și alte filme produse la New York ofereau un realism dur, care punea accent pe componenta etnică. Filmarea în locație a devenit mai frecventă, chiar și în baruri și apartamente înghesuite. Obiectivele cu distanțe focale lungi, care acționau ca un telescop de mărire a unei arii restrânse, îi permiteau cameramanului să filmeze de la o distanță sigură într-o locație urbană. Teleobiectivele au devenit populare; tindeau să aplatizeze spațiul cadrului și să genereze contururi estompate și cețoase (**fig. 22.1**). În 1962, Arthur Penn a folosit în filmul său *Miracol în Alabama/ The Miracle Worker* profunzimea mare a câmpului de claritate și o iluminare cu surse dirijate (**fig. 22.2**), dar cinci ani mai târziu a folosit imagini mult mai plate în filmul color *Bonnie și Clyde* (**fig. 22.3**), rezultate din folosirea teleobiectivelor. Până la sfârșitul anilor 1960, teleobiectivele erau folosite pentru majoritatea planurilor medii și apropiate, indiferent dacă erau realizate în locație sau în studio.

În timpul acestei perioade, regizorii au abandonat estetica planului lung a anilor postbelici și au experimentat cu metode de montaj mai rapide și mai spectaculoase. Filmele *Noapte unei zile grele/ A Hard Day's Night* (1964) și *Ajutor!/ Help!* (1965), ale lui Richard Lester, fragmentau interpretările muzicale ale formației Beatles în planuri discontinue (**fig. 22.4, 22.5**). Tehnica neconvențională a lui Lester era derivată din Noul Val Francez, din reclamele de televiziune și din comediile britanice excentrice. Acesta a revizitat montajul rapid în *Aventurile unui sclav din Roma antică/ A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1966). Alți regizori au accelerat și ei ritmul filmelor lor: *Duzina de ticăloși/ The Dirty Dozen* (1967) avea o durată medie a planului de 3,5 secunde.

Lester a lansat o modă a scenelor lipsite de dialog, de obicei secvențe de montaj susținute de cântece pop. Probabil cel mai cunoscut exemplu este al filmului *Absolventul*, unde versurile trupei Simon and Garfunkel punctează blazarea protagonistului. Odată cu secvența din *Butch Cassidy și Sundance Kid/ Butch*

* Swinging London (n.t.).

22.1. *Easy Rider:* Teleobiectivul minimalizează spațiul dintre planurile apropiate și cele de la distanță.

22.2. *Miracol în Alabama:* profunzime mare de câmp și obiectiv grandangular.

22.3. *Bonnie și Clyde:* În timpul schimbului final de focuri, prăbușirea la pământ a lui Clyde Barrow este filmată cu un teleobiectiv care atenuează focalizarea și comprimă spațiul.

22.4. *stânga* Discontinuitate în filmul *O zi cu Beatles*: în timp ce melodia „Can't Buy Me Love" se aude pe coloana sonoră, Lester îi arată pe Beatles jucându-se pe un teren de fotbal...

22.5. *dreapta* ...și taie imediat către un plan cu ei relaxându-se.

Scanned with OKEN Scanner

Cassidy and the Sundance Kid (1969), care includea integral melodia „Raindrops Keep Falling on my Head", integrarea unor melodii întregi în unele secvențe ale filmelor a devenit o practică des întâlnită în cinematografia americană. Studiourile afiliate unor companii de muzică își promovau reciproc filmele și discurile, transformând într-o sursă de profit albumele muzicale ce conțineau coloanele sonore ale filmelor.

Tehnicile atrăgătoare vizual ale lui Lester au fost aplicate de Arthur Penn conținutului volatil al filmului *Bonnie și Clyde*. Cu o durată media a planului de mai puțin de patru secunde, acesta a popularizat, de asemenea, folosirea ralantiului pentru a reda violența extremă. Punctul culminant, care îi arată pe cei doi protagoniști răpuși de o ploaie de gloanțe, se transformă într-un dans spasmodic prin utilizarea ralantiului (vezi fig. 22.3). Sam Peckinpah a dus și mai departe abordarea lui Penn arătând în ralanti sângele țâșnind din trupurile răpuse de o ploaie de împușcături. *Hoarda sălbatică/ The Wild Bunch* (1969) celebrează o bandă anarhică de răufăcători urmăriți de un șerif obsesiv. *Amenințarea/ Straw Dogs* (1971), despre un profesor care se răzbună pe cei care i-au violat soția, i-a indignat și mai mult pe critici. Criticii lui Peckinpah încă dezbat dacă tratamentul liric pe care-l aplică acesta carnagiului ne distanțează, ne incită sau ne invită să reflectăm asupra propriului nostru apetit pentru violență. După *Bonnie și Clyde* și *Hoarda sălbatică*, montajul rapid și ralantiul au devenit modalități uzuale de reprezentare a acțiunilor violente.

Inovațiile de acest tip au apărut fiindcă mulți regizori din vechea gardă erau în ultimii lor ani de activitate. John Ford, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, William Wyler, Raoul Walsh și mulți alții care începuseră să facă filme în epoca mută sau în perioada timpurie a erei sonore nu se mai aflau în prim-plan. Ford și Walsh se retrăseseră după cariere de aproape 50 de ani. Tehnicile lor robuste păreau depășite, iar atitudinile lor păreau demodate. Hawks a spus despre secvențele în ralanti ale lui Peckinpah: „La dracu', pot să omor și să-ngrop zece oameni cât îi ia lui să omoare unul singur"*. „Hollywoodul e acum condus de Wallstreet și de Madison Avenue, care cer sex și violență", scria John Ford după ce își terminase ultimul film, *Șapte femei/ Seven Women* (1965). „Asta e împotriva conștiinței și crezului meu religios."**

Identificarea publicului

Ford avea dreptate: multe bariere ale gustului fuseseră încălcate. Pe parcursul anilor 1950, puterea Oficiului Hays de a dicta conținutul filmelor începuse să se erodeze (vezi *Provocări pentru cenzură*, din Capitolul 15). În anii 1960, filme importante precum *Muntele de pietate* și *Alfie* au fost distribuite fără ștampila Codului de Producție, în timp ce altele primeau girul în ciuda nudității și replicilor licențioase. A devenit evident că așa-numitul „Cod Hays" nu numai că era ineficient, ci crea publicitate pentru filmele pe care le respingea. Cinematografele unde era proiectat *Cui i-e frică de Virginia Woolf?/ Who's Afraid of Virginia Woolf?* (1966) cereau ca spectatorii cu vârsta sub 18 ani să fie însoțiți de adulți, iar filmul a adus profituri uriașe. Codul era mort.

În 1966, Asociația Cineaștilor din America (MPPA) a încetat să mai emită certificate. În schimb, filmele care nu se conformau regulilor sale primeau calificativul de „Film recomandat pentru un public adult". Renunțând la această politică ineficientă, companiile membre ale MPPA au inițiat un sistem de evaluare codificat în funcție de o anumită literă: „G" însemna „general: film recomandat pentru toate vârstele", „M" – „matur: film recomandat pentru spectatorii de peste 16 ani", „R" – „restricționat: spectatorii sub 16 ani trebuie să fie însoțiți de un părinte sau de un tutore legal" și „X" – „film interzis spectatorilor sub 16 ani".

Sistemul de evaluări ale filmelor a permis industriei să se prezinte ca fiind sensibilă la problemele de interes public, în timp ce dădea mână liberă cineaștilor să abordeze în filmele lor violența, sexualitatea și ideile nonconformiste. Această nouă atitudine a ajutat companiile să lanseze filme de succes precum *Bob & Carol & Ted & Alice, Hoarda sălbatică* și *Cowboyul de la miezul nopții* (toate din 1969). Filmele de succes ulterioare au împins mai departe standardele de acceptabilitate. Sistemul de evaluări a fost revizuit, într-un final, crescând vârsta publicului pentru filmele catalogate cu „R" și cu „X" și înlocuind categoria „M" cu „PG" – *„parental guidance suggested/* recomandăm acordul părinților".

Producătorii au observat că filmele *Absolventul* și *Bonnie și Clyde* atrăseseră publicul tânăr în sălile de cinema și au descoperit că o jumătate dintre toți spectatorii aveau vârste cuprinse între 16 și 24 de ani. Studiourile au lansat un ciclu de filme pentru tineri, care ofereau publicului un tip de divertisment

* Peter Bogdanovich, *Who the Devil Made It* (New York: Knoft, 1997), p. 250.

** Tag Gallagher, *John Ford: The Man and His Films* (Berkeley, CA: University of California Press, 1986), p. 437.

Scanned with OKEN Scanner

Redresarea cinematografiei hollywoodiene datora ceva unor modalități nou-apărute de captare a imaginii și a sunetului. În 1967, studiourile ajunseseră să depindă de vânzarea drepturilor de difuzare ale filmelor către televiziuni. Deoarece televizoarele color deveniseră accesibile, posturile de televiziune aveau nevoie de filme color pentru difuzare; or Hollywoodul se dedicase de ani buni producțiilor color. Eastman Color a devenit pelicula preferată pentru filmări și pentru realizarea copiilor pozitive, deși unele dintre ele erau realizate după negativele Eastman folosind procedeul de saturare cu coloranți al companiei Technicolor.

Industria explorase mai multe versiuni de cinema pe ecran lat de-a lungul anilor 1950 și, până la mijlocul anilor 1960, câteva dintre acestea ajunseseră dominante. Majoritatea producțiilor erau filmate pe peliculă de 35 mm și în format 1,85:1. Pentru a obține o imagine de 35 mm mai lată, aceasta era de obicei comprimată anamorfic, la fel ca în cazul CinemaScope (**fig. 15.4**). Dar existau probleme optice cu modelul inițial CinemaScope, în primul rând tendința de a face fețele să pară mai late în prim-plan („umflăturile Scope"). Compania Panavision a lansat un sistem anamorfic mai bun, folosit pentru prima dată în filmele realizate la sfârșitul anilor 1950. Până la finalul anilor 1960, CinemaScope a ajuns defunct și Panavision a devenit standardul pentru imaginea anamorfică. Pentru și mai multă grandoare, musicalurile și filmele istorice erau filmate pe peliculă de 65 mm și imprimate pe peliculă de 70 mm pentru a permite existența mai multor canale de sunet. *Exodul/ Exodus* (1960), *Lawrence al Arabiei* și alte filme au fost distribuite în cinematografe pe peliculă de 70 mm și în format anamorfic.

Influențați de filmele europene și de documentarul direct, directorii de imagine de la Hollywood au adoptat folosirea teleobiectivelor (vezi *Tendințe formale și stilistice*, din Capitolul 20). S-a născut o modă a *zoom*-ului autoreflexiv, așa cum se poate vedea în filmul *Trenul/ The Train* (1965). În anii 1970, cineaștii au ajuns să considere că asemenea măriri și micșorări bruște ale imaginilor atrăgeau prea multă atenție asupra mecanicii filmării de cinema, așa că *zoom*-urile erau folosite doar în unele filme de buget redus. Totuși, mulți directori de imagine continuau să folosească teleobiective, pentru că le permiteau să încadreze precis un plan fără a schimba pozițiile camerei.

Cineaștii hollywoodieni au împrumutat de la cinemaul direct și mișcarea din mână a camerei de filmat. Imaginea tremurată rezultată din manipularea camerei în acest fel sugera o spontaneitate de tip documentar (precum în debutul lui *Șapte zile în mai/ Seven Days in May*, 1964) sau o energie nervoasă (secvența dansului și a luptei din *Cui i-e frică de Virginia Woolf*). Directorii de imagine apreciau noua ușurință în manevrarea camerei, dar își doreau să obțină imagini din mână mai stabile. Camerele de filmare mai ușoare, precum cea Arriflex 35 BL, care cântărea în jur de șapte kilograme, au devenit disponibile în prima parte a anilor 1970. Deși era ceva mai grea, camera Panaflex a companiei Panavision putea fi montată pe umărul operatorului, ceea ce permitea filmarea în spații înguste. John A. Alonzo a folosit o cameră Panaflex pentru meticuloasele cadre lungi filmate cu obiective largi în *Chinatown* (1974, **fig. color 22.4**), al lui Roman Polanski. Pentru *Drumul spre Sugarland/ Sugarland Express* (1974), al lui Steven Spielberg, directorul de imagine Vilmos Zsigmond a realizat planuri strânse și stabile filmate într-o mașină prin deplasarea unei camere Panaflex de-a lungul unei planșe.

Steadicam-ul, promovat inițial în filmul *Adevărata glorie/ Bound for Glory* (1976), era un mecanism de sprijinire a camerei care folosea un sistem de contragreutăți pentru a suspenda aparatul de o vestă atașată de corpul operatorului. Acest procedeu ajuta la filmarea unor travlinguri cursive și flotante. Acum operatorul se putea strecura prin mulțimi și prin intrări înguste – manevre imposibile cu o dolie de studio. Macaraua Louma a asigurat o mai mare flexibilitate cadrelor filmate în mișcare, fiind un braț de aluminiu controlat prin telecomandă care putea ridica o cameră Panaflex la o mare înălțime deasupra platoului de filmare. Atât Steadicam-ul, cât și macaraua Louma foloseau monitoare video în loc de vizor.

Anii 1970 au însemnat o revoluție și în ceea ce privește înregistrarea și reproducerea sunetului. Filmul *California Split* (1974), al lui Robert Altman, a inițiat procedeul înregistrării sonore pe mai multe canale în timpul filmării, ascunzând microfoane asupra actorilor pentru a obține până la șapte canale de sunet distincte. În aceeași perioadă, codurile de timp destinate identificării fotogramelor pe casete video au fost modificate pentru a sincroniza pelicula cu unul sau mai multe aparate de înregistrare a sunetului. Codurile de timp au simplificat mixajul de sunet și reînregistrările.

În domeniul reproducerii sunetului, principalele inovații au fost realizate de laboratoarele lui Ray Dolby. Dolby a introdus tehnici de reducere a zgomotului în industria muzicală la mijlocul anilor 1960. *Portocala mecanică/ A Clockwork Orange* (1971) a fost una dintre primele producții care au folosit

Scanned with OKEN Scanner

această tehnologie. Mai multe filme au folosit procesele magnetice și optice de la Dolby pentru redarea sunetului pe mai multe canale, dar sistemul stereo de la Dolby nu a devenit popular decât după marele succes al *Războiului stelelor/ Star Wars* (1977). Din ce în ce mai multe cinematografe au făcut conversia la sistemul stereo și s-au echipat cu boxe care învăluiau publicul cu sunete venite din toate direcțiile pentru a pune în valoare coloanele sonore mai puternice ale filmelor.

indisponibil la televizor. Prototipul a fost *Easy Rider* (1969), o cronică a călătoriei de-a lungul Americii a doi motocicliști traficanți de droguri. Realizat cu mai puțin de cinci sute de mii de dolari, a devenit una dintre cele mai de succes producții ale acelui an. Ciclul producțiilor dedicate tinerilor a inclus filme despre revoltele din campusuri (*Protestul/ The Strawberry Statement*, 1970), drame inspirate de valorile contraculturii (*Restaurantul lui Alice/ Alice's Restaurant, Joe*, 1970), filme nostalgice (*Ultimul spectacol de cinema/ The Last Picture Show*, 1971) și comedii anarhice (*M*A*S*H*, 1970, *Harold și Maude/ Harold and Maude*, 1971). Când *Submarinul galben/ Yellow Submarine* (Marea Britanie, 1968) s-a dovedit un succes fenomenal prin includerea unor viniete psihedelice care ilustrau cântecele trupei Beatles, producătorii au realizat că animația putea, la rândul ei, să stârnească interesul publicului format din studenți. Ralph Bakshi a gândit *Motanul Fritz/ Fritz the Cat* (1972), prima animație care a primit calificativul „X", pentru spectatorii obișnuiți cu etosul drogurilor și al iubirii libere promovate de benzile desenate *underground* (**fig. color 22.3**).

În aceeași perioadă, industria a avut de câștigat și de pe urma câtorva succese mai clasice îndreptate spre un public general: filmul de război *Patton* (1970), musicalul *Scripcarul de pe acoperiș/ Fiddler on the Roof* (1971), un ciclu de filme cu dezastre, începând cu *Aventura lui Poseidon/ The Poseidon Adventure* (1972), două filme în care apărea cuplul format din Paul Newman și Robert Redford (*Butch Cassidy și Sundance Kid*, respectiv *Cacealmaua/ The Sting*, 1973) și adaptarea romanului bestseller *Poveste de dragoste/ Love Story* (1970). Dar mersul lucrurilor avea să se schimbe cu adevărat la mijlocul anilor 1970, când o serie de filme cu bugete modeste, realizate în general de regizori tineri și necunoscuți, aveau să devină incredibil de profitabile.

NOUL HOLLYWOOD: DE LA SFÂRȘITUL ANILOR 1960 PÂNĂ LA SFÂRȘITUL ANILOR 1970

Regizorii identificați cu „Noul Hollywood" formau un grup divers. Mulți dintre ei – supranumiți „movie brats"* – aveau vârste cuprinse între 25–26 și 30 și ceva de ani. Alții, precum Robert Altman și Woody Allen, erau mult mai în vârstă. Unii regizori, de exemplu George Lucas și Francis Ford Coppola, făcuseră o facultate de film, dar criticul devenit cineast Peter Bogdanovich (*Ultimul spectacol de cinema, Ce se întâmplă, doctore?/ What's Up, Doc*, 1972) și fostul regizor de televiziune Bob Rafelson (*Cinci piese ușoare/ Five Easy Pieces*, 1970, *Regele din Marvin Gardens/ The King of Marvin Gardens*, 1972) nu au mers la școala de film. Unii dintre ei erau intelectuali pretențioși, precum Terrence Malick (*Banda sălbatică/ Badlands*, 1973, *Zile în Paradis/ Days of Heaven*, 1978), în timp ce alții erau experți în contracultura cinematografică, precum Brian De Palma (*Felicitări/ Greetings*, 1968, *Surori/ Sisters*, 1973) și John Carpenter (*Steaua întunecată/ Dark Star*, 1974, *Atac la secția 13/ Assault on Precinct 13*, 1977). Dacă acești regizori s-au consacrat la începutul anilor 1970, alții, de aproximativ aceeași vârstă cu ei, au devenit cunoscuți mai târziu: scenaristul-regizor Paul Schrader (*Sindicaliștii/ Blue Collar*, 1978), Michael Cimino (*Vânătorul de cerbi/ The Deer Hunter*, 1978), David Lynch (*Eraserhead*, 1978) și Jonathan Demme (*Melvin și Howard/ Melvin and Howard*, 1980).

Mulți dintre regizorii Noului Hollywood s-au întors în mod autoreflexiv la genurile clasice ale studiourilor (vezi *Cei trei mari ai anilor 1970: Coppola,*

* Termenul de *movie brats* desemna o generație de regizori-cinefili care se formaseră atât prin expunerea la stilul filmelor clasice de studio, cât și la filmele de artă europene precum cele ale Noului Val Francez (n.t.).

Scanned with OKEN Scanner

Spielberg și Lucas, din acest capitol). Marile companii le-au oferit, de asemenea, libertatea de a realiza proiecte asemănătoare filmelor de artă europene. Câteodată, un același cineast – de pildă, Coppola – participa la ambele direcții. Ambele tendințe erau caracterizate de „conștiința cinefilă", o conștientizare intensă a istoriei filmului și a influenței continue a acesteia asupra culturii contemporane.

Spre un cinema de artă american

Atunci când Paramount Pictures l-a angajat pe Francis Ford Coppola să facă un film bazat pe romanul *Nașul*, Coppola era disperat. „Vor să regizez acest gunoi", i-a spus tatălui lui. „Nu vreau să fac asta. Vreau să fac filme de artă."* Faptul că regizorul putea avea asemenea speranțe reflectă un moment important, dar trecător în cinematografia americană. În contextul recesiunii din anii 1960 și al căutării publicului în rândul studenților, Hollywoodul a devenit mai primitor cu tehnicile narative promovate în cinematograful european de artă. Unul dintre remediile la declinul Hollywoodului părea să fie filmul de artă bazat pe construcția unei atmosfere, pe caracterizare și pe ambiguitate psihologică.

Un astfel de caz este mult elogiatul *Petulia* (1968), al lui Richard Lester. Într-o secvență, excentrica și abuzata Petulia îl înfruntă pe iubitul ei, Archie, în apartamentul acestuia. Lester întrerupe conversația lor cu planuri scurte: un flashback cu Archie încercând să restituie tuba pe care i-o adusese Petulia și un fals flashback cu Petulia furând-o (**fig. 22.6–22.9**). Jocul filmului cu cronologia și cu subiectivitatea personajelor amintește de *Hiroshima, dragostea mea/ Hiroshima, mon amour* (vezi *Noul cinema: Malul stâng*, din Capitolul 20).

2001: Odiseea spațială/ 2001: A Space Odyssey (1968), al lui Stanley Kubrick, a revigorat genul științifico-fantastic, în timp ce exploata simbolismul enigmatic al filmelor de artă europene. Scene lungi cu viața antiseptică de pe nava spațială (porțiuni semnificative fiind lipsite de dramatism), un mod ironic de a folosi muzica și un final sugestiv, alegoric invită la o interpretare tematică de tipul celei rezervate de obicei filmelor lui Federico Fellini sau celor ale lui Michelangelo Antonioni.

Anumite filme pentru tineret experimentau în tradiția cinematografului de artă. Coloana sonoră rock și turul Americii sub influența drogurilor din filmul *Easy Rider* i-au atras pe tinerii spectatori, dar stilul său este destul de zdruncinat (**fig. 22.10, 22.11**). Tranzițiile sunt sacadate: câteva fotograme din ultimul cadru al unei secvențe sunt alternate cu unele din primul cadru al următoarei secvențe. (E posibil ca Dennis Hopper, un fan al filmelor *underground*, să fi împrumutat tehnica de la Gregory Markopoulos [vezi *Succesul și noile ambiții*, din Capitolul 21].) Un plan *flashforward* cu o motocicletă arzând întrerupe narațiunea, anticipând sfârșitul odiseei traficanților de droguri.

Alte *road movies* au avut o abordare laxă, deschisă a narațiunii. Este cazul filmului *Cinci piese ușoare*, regizat de Bob Rafelson, și al lui *Asfalt cu două benzi/ Two Lane Blacktop* (1971), de Monte Hellman, cel din urmă fiind remarcabil pentru dialogul rarefiat și caracterizările minimale ale personajelor. *Felicitări* și *Bună, mamă!/ Hi, Mom!* (1970), ale lui Brian De Palma, erau filme episodice aparținând contraculturii care îmbinau

* În Peter Cowie, *Coppola* (Londra: Faber and Faber, 1990), p. 61.

22.6. *stânga Petulia*: Archie explică faptul că a trebuit să restituie tuba pe care i-o lăsase Petulia…

22.7. *dreapta* …și Lester inserează un flashback cu Archie efectuând acțiunea descrisă mai sus.

22.8. *stânga* Archie află curând că Petulia a plătit să închirieze tuba…

22.9. *dreapta* …și Lester inserează un plan cu ea spărgând vitrina unei case de amanet pentru a fura tuba. Acest plan vizualizează o minciună pe care Petulia i-a spus-o lui Archie mai devreme.

Scanned with OKEN Scanner

22.10, 22.11. *Easy Rider*, al lui Dennis Hopper, a asimilat tăieturile în cadru pe care Jean-Luc Godard le-a inaugurat în filmul *Cu sufletul la gură* (vezi *Tendințe formale și stilistice*, din Capitolul 20).

muzica rock, umorul obraznic și procedee stilistice reflexive împrumutate de la François Truffaut și Jean-Luc Godard. *Medium Cool* (1969, **fig. 22.12**), al lui Haskell Wexler, *Revoluționarul/ The Revolutionary* (1970), al lui Paul Williams, și *Zabriskie Point* (1970), al lui Michelangelo Antonioni, se inspirau din cinematograful politic care apărea în Europa (Capitolul 23); acestea mizau adesea pe narațiuni ambigue și finaluri deschise. Filmul lui Melvin Van Peebles, *Cântecul șmecher al lui Sweetback cel Dulce/ Sweet Sweetback's Baadassss Song* (1971), o chemare frenetică la revoltă a persoanelor afro-americane, explora o varietate de tehnici inspirate de Noul Val. *Ultimul film/ The Last Film* (1971), al lui Hopper, despre un cowboy din Kansas care își câștigă existența în Peru, folosea secvențe simbolice criptice și o reflexivitate puternică (incluzând intertitluri în care se putea citi „SCENĂ LIPSĂ").

Regizorii mai în vârstă s-au aventurat, la rândul lor, pe teritoriul filmului american de artă. *Alex în Țara Minunilor/ Alex in Wonderland* (1970), al lui Paul Mazursky, omagia filmul *8½* al lui Fellini, în timp ce *Și caii se împușcă, nu-i așa?/ They Shoot Horses, Don't They?* (1969), al lui Sydney Pollack, etala *flashforwarduri* stilizate. *Aliniatul 22/ Catch-22* (1970), al lui Mike Nichols, și *Abatorul cinci/ Slaughterhouse Five* (1972), al lui George Roy Hill, jonglau cu tratarea temporalității în adaptarea unor romane cunoscute. În *Imagini/ Images* (1972) și *Trei femei/ Three Women* (1977), Altman sublinia treceri ambigue între realitatea obiectivă și subiectivitatea personajelor, decorate cu anumite compoziții abstracte și enigmatice. *Interioare/ Interiors* (1978), al lui Woody Allen, era o dramă de interior având drept model opera lui Bergman, iar *Corporația Parallax* (1972), al lui Alan J. Pakula, orna un thriller despre un asasinat cu compoziții pe ecran lat care aminteau de Antonioni (**fig. color 22.5**).

Abordarea auteuristă în critica de film devenise bine cunoscută în Statele Unite. Mulți dintre regizorii cinefili care își începuseră carierele în anii 1960 învățaseră despre ea în școlile de film și visau să devină artiști similari autorilor europeni și asiatici veneranți și regizorilor din noile valuri.

22.12. Camera din mână îi surprinde pe protestatari construind baricade împotriva poliției în secvențe filmate la Convenția Partidului Democrat din 1968 (*Medium Cool*).

Cel mai celebrat regizor al generației de cineaști cinefili a fost Francis Ford Coppola. Cu filmul *Oamenii ploii/ The Rain People* (1969), filmat într-o călătorie cu un autobuz Dodge pe șoselele Americii, cu o echipă formată din prieteni și o finanțare minusculă, Coppola a căutat să realizeze un film care avea bogăția stilistică și dedramatizarea tipice prestigiosului cinema european. Natalie își părăsește soțul deoarece căsătoria începe să o sufoce. În călătoria ei fără țintă cu mașina îl ia pe Killer, un jucător de fotbal american cu probleme neurologice. Flashbackuri abrupte și sacadate întrerup secvențele, iar designerul de sunet al lui Coppola, Walter Murch, construiește un montaj de texturi ambientale – trosniturile liniilor de telefon, sunetul înăbușit al camioanelor de mare viteză care fac să tremure camerele de motel de la marginea drumului. Trotuarele ude strălucitoare din genericul de început al filmului devin semnificative atunci când Killer îi povestește lui Natalie despre „oamenii ploii" care dispar „pentru că plâng până se scurg cu totul".

Cel mai ambițios film de artă al lui Coppola a fost *Conversația/ The Conversation* (1974), finanțat în urma succesului filmului *Nașul/ The Godfather*. Precum multe dintre filmele lui Altman (vezi *Cinema personal: Altman și Allen*, din acest capitol), *Conversația* mixează convențiile cinematografului de artă cu cele ale unui gen hollywoodian – în cazul acesta filmul cu detectivi.

Scanned with OKEN Scanner

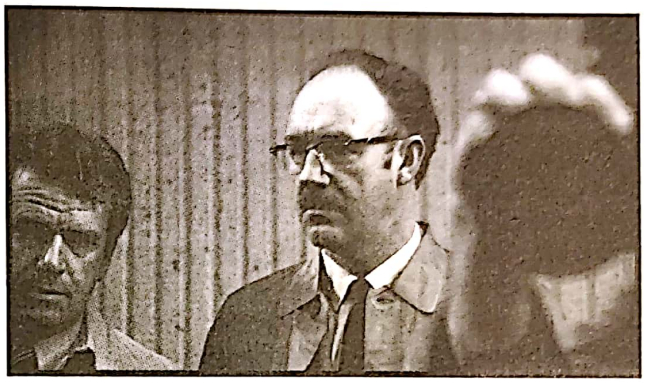
Deși filmul este adesea comparat cu *Blow-Up* (1966), al lui Antonioni, Coppola sondează mintea protagonistului său mult mai profund decât o face regizorul italian. Harry Caul, un expert în supravegherea audio, înregistrează fragmente ale unei conversații care îl fac să suspecteze o tentativă de crimă. În timp ce reascultă și remixează dialogul plin de indicii (ilustrat prin designul de sunet complex al lui Walter Murch), anxietatea în creștere a lui Harry e redată prin vise și flashbackuri fragmentare. Crima este prezentată în crâmpeie care dezorientează, pe măsură ce Harry o întrevede și o aude. Până la urmă, spectatorul descoperă că anumite părți ale conversației originale fuseseră filtrate prin intermediul minții protagonistului. În timp ce Harry realizează ceea ce s-a întâmplat cu adevărat, Coppola montează cadre cu el cu unele care arată crima, cel mai probabil în felul în care acesta își imaginează că a avut loc (**fig. 22.13–22.15**).

Hollywoodul ajunge la aur

În anii 1970, mai multe forțe conlucrau la salvarea industriei americane de film. În 1971, a fost adoptată o nouă lege care le permitea companiilor din domeniu să solicite credite pentru investițiile în producții realizate pe teritoriul Statelor Unite și să recupereze taxe plătite în anii 1960. Această legislație nu doar că a restituit sute de milioane de dolari marilor studiouri, ci le-a permis și să evite taxarea activităților companiilor subsidiare. În plus față de aceste măsuri, un plan de scutire de taxe le permitea celor care investeau în filme să declare până la 100% din investiția lor ca fiind scutită de taxe. Această din urmă dispoziție a ajutat la producția unor filme de succes neobișnuite precum *Zbor deasupra unui cuib de cuci/ One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) și *Șoferul de taxi/ Taxi Driver* (1976). Planul de scutire de taxe a fost revocat în 1976 și beneficiile studiourilor derivate din scutiri au fost abolite la mijlocul anilor 1980, dar ele fuseseră cruciale pentru redresarea industriei.

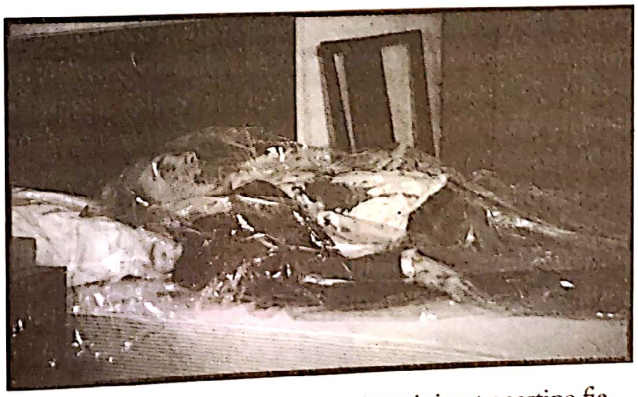
Deși mulți dintre regizorii noii generații de la Hollywood – mai ales cei cinefili – se considerau artiști, puțini dintre aceștia își doreau să fie inaccesibili pentru public. Unii dintre ei nu au făcut doar simple filme de succes, ci filme care au depășit an după an recordurile de încasări. Filmele cu cele mai mari încasări ale anilor 1970 și 1971 (*Poveste de dragoste, Aeroportul/ Airport, M*A*S*H, Patton, Filiera franceză/ The French Connection, Scripcarul de pe acoperiș*) au obținut fiecare între 25 și 50 de milioane de dolari la *box-office* – încasări consistente, dar fragile în comparație cu ce avea să urmeze. *Nașul* a dat tonul unei ere de încasări la *box-office* la o scară de neimaginat până atunci. Următoarele cifre reprezintă veniturile rezultate din închirieri, nu încasările la *box-office*; sumele din închirierea filmelor sunt veniturile care le revin studiourilor după ce cinematografele și-au scăzut procentele care li se cuveneau din vânzările de bilete.

1972: *Nașul*, regizat de Francis Ford Coppola, a returnat peste 81 de milioane de dolari companiei



22.13. *Conversația*: în timp ce Harry îi urmărește pe tinerii misterioși care părăsesc corporația sub ochii presei…

22.14. … Coppola întrerupe secvența cu imagini care arată crima…



22.15. … și sugerează că aceste imagini pot aparține fie imaginației lui Harry, fie sunt fragmente ale acțiunii reale.

Scanned with OKEN Scanner

După mijlocul anilor 1970, eforturile de a menține un cinema de artă hollywoodian deveniseră mai puțin uzuale. Un regizor care a persistat în cultivarea acestei tendințe a fost Robert Altman. Altman regizase câteva filme destul de convenționale înainte ca recesiunea de la sfârșitul anilor 1960, ciclul filmelor pentru tineret și voga filmelor hollywoodiene de artă să-i energizeze cariera. Filmele sale își parodiază genurile din care fac parte, de la filmul de război *M*A*S*H* la anti-musicalul *Popeye* (1980). Acestea iradiază o neîncredere față de autoritate, o critică a puritanismului american și o celebrare a idealismului energic, dar confuz.

Altman și-a dezvoltat un stil plin de idiosincrazii. S-a bazat pe interpretări actoricești mormăite și semi-improvizate, pe un stil agitat al camerei, cu multe transfocări și panoramări, pe tăieturi de montaj abrupte, pe filmarea cu mai multe camere care menține punctul de observație cu fermitate în afara acțiunii întreprinse de personaj și pe o coloană sonoră de o densitate nemaiîntâlnită. Obiectivele cu distanță focală lungă pe care le folosește înghesuie personajele unele într-altele în spatele reflecțiilor unor ferestre (**fig. 22.16**). *Nashville* (1975), cea mai impresionantă realizare a lui Altman, în opinia multor critici, urmărește 24 de personaje pe parcursul unui weekend, adesea împrăștiindu-le de-a lungul ecranului lat (**fig. color 22.6**). În filmele lui Altman, personajele își mormăie replici, vorbesc unele peste celelalte sau sunt asurzite de portavocile zgomotoase ale înțelepciunii autorităților.

Fără să fi avut vreun succes major după *M*A*S*H*, Altman a părut în derivă în anii 1980, dar a reușit să rămână destul de prolific, criticând valorile americane în adaptări minimaliste ale unor piese de teatru (*Onoare secretă/ Secret Honor, 1984, Nebuni din dragoste/ Fool for Love, 1985*). Cariera sa a cunoscut un reviriment prin comedia neagră despre lumea Hollywoodului, *Joc de culise/ The Player* (1992), care l-a readus în zona producțiilor *mainstream*. Venerat de o întreagă generație de cineaști americani independenți, Altman și-a continuat experimentele cu construcții narative descentrate și cu comentarii sociale sardonice în filmele *Povești întretăiate/ Short Cuts* (1993), *Gosford Park* (2001) și în multe altele. Ultimul film realizat înainte de a muri, *Ultimul radio show/ A Prairie Home Companion* (2006), revenea la lumea muzicală din *Nashville*, dar tratându-și personajele cu o afecțiune plină de umor.

Contemporanul lui Altman, Woody Allen, a creat un cinema personal avându-și centrul de producție în New York. Scriitor de gaguri pentru televiziune și actor de comedie *stand-up*, Allen a scris piese de teatru și a jucat în filme pe parcursul anilor 1960. Debutul lui regizoral, *Ia banii și fugi/ Take the Money and Run* (1969), a fost un succes instantaneu, fiind realizat în tradiția sarcastică și absurdă a comediilor fraților Marx și ale lui Bob Hope. Filmele timpurii ale lui Allen au fost apreciate de intelectuali datorită trimiterilor lor cinematografice, cum ar fi omagiul pe care îl aduce, în filmul *Bananas* (1971), secvenței scărilor din Odessa din *Crucișătorul Potemkin*.

Cu *Annie Hall* (1977), Allen a lansat o serie de filme care îmbină interesul său pentru problemele psihologice ale locuitorilor din marile orașe și afecțiunea pentru tradițiile filmului american sau pentru regizori europeni precum Fellini și Bergman. „Atunci când am început să regizez, eram interesat să fac filme precum cele care îmi plăceau când eram mai tânăr: comedii, comedii foarte amuzante și comedii romantice, comedii sofisticate. Pe măsură ce am devenit mai priceput, acea parte din mine impresionată de filmele străine a început să domine."*

* În Stephen M. Silverman, *The Fox That Got Away: The Last Days of the Zanuck Dynasty at Twentieth Century-Fox* (Secaucus, NJ: LyleStuart, 1988), p. 303.

22.16. În *Marea despărțire/ The Long Goodbye*, o reflexie densă în fereastră îl arată pe detectivul Philip Marlowe pe plajă, în timp ce romancierul Roger Wade se ceartă cu soția lui în interiorul casei.

Scanned with OKEN Scanner

Filmele cele mai influente ale lui Woody Allen au mizat pe avatarul lui comic – intelectualul evreu nesigur pe sine și hipersensibil –, adesea prins într-o încrengătură de conflicte psihologice. Câteodată, intriga este construită în jurul vieții amoroase confuze a personajului interpretat de Allen (*Annie Hall, Manhattan*, 1979). În *Hannah și surorile ei/ Hannah and Her Sisters* (1986) și în *Crime și delicte/ Crimes and Misdemeanors* (1990), intriga constă în relațiile amoroase întreținute între mai multe personaje, jucate pentru a potența contrastele dintre comicul de limbaj și drama sobră (**fig. 22.17**). Allen și-a construit multe filme în jurul chestiunilor care îl preocupau și și-a înregistrat nestingherit pasiunile proprii (jazzul, Manhattanul), lucrurile pe care le detesta (muzica rock, drogurile, California) și valorile în care credea (iubirea, prietenia, încrederea).

Un contract de producție singular îi permitea lui Allen să dețină controlul asupra scenariului, distribuției actorilor și montajului. A explorat o gamă largă de stiluri, de la realismul pseudo-documentar al lui *Zelig* (1983) la pastișarea expresionismului german în *Umbre și ceață/ Shadows and Fog* (1992). Allen a adus, de asemenea, omagii autorilor și filmelor sale preferate. Filmul *Amintiri la Stardust Hotel/ Stardust Memories* (1980) este o revizitare explicită a filmului *8½* al lui Fellini. *Interioare* (1978) și *Septembrie/ September* (1987) sunt drame de interior inspirate de Bergman, în timp ce reuniunile de familie din *Hannah și surorile ei* evocă filmul *Fanny și Alexander/ Fanny och Alexander.* Puține dintre filmele lui au făcut profituri, dar până în 2010 Allen a lucrat cu staruri de primă mărime dispuse să joace roluri în universul său personal. La începutul anului 2020, atenția reînnoită asupra acuzațiilor de abuz sexual a lăsat în aer proiectele lui viitoare.

22.17. Cupluri din clasa de mijloc dezbat inseminarea artificială: satiră romantică în filmul *Hannah și surorile ei.*

Paramount din exploatarea pe piața americană. Doi ani mai târziu, veniturile din proiecțiile în sălile de cinema și din vânzarea drepturilor de difuzare pentru televiziuni au ajuns la 285 de milioane de dolari.

1973: Filmul lui William Friedkin, *Exorcistul/ The Exorcist* (Warner Bros.; **fig. 22.18**), a depășit cu trei milioane de dolari încasările obținute din exploatarea cinematografică pe piața americană a filmului *Nașul.* În același an, Universal a lansat fără mari speranțe filmul *Graffiti american/ American Graffiti*, regizat de George Lucas; a strâns peste 55 de milioane de dolari în SUA.

1975: *Fălci* (Universal), regizat de Steven Spielberg, a obținut 130 de milioane de dolari din închirieri pe piața americană.

1976: *Rocky*, realizat fără staruri mari și regizat de puțin cunoscutul cineast John G. Avildsen, a câștigat pentru studioul United Artists 56 de milioane de dolari pe piața internă.

1977: *Întâlnire de gradul trei/ Close Encounters of the Third Kind* (Columbia, 82 de milioane de dolari), al lui Steven Spielberg, și *Febra de sâmbătă seara/ Saturday Night Fever* (Paramount, 74 de milioane de dolari), al lui John Badham, au generat profituri foarte mari, dar

Scanned with OKEN Scanner

22.18. *Exorcistul*, o adaptare a unui roman horror de succes, a generat controverse din cauza limbajului blasfemator și a efectelor speciale șocante. Aici, cu ajutorul unei păpuși în mărime naturală, posedata Regan își rotește capul în batjocură.

recordurile au fost bătute din nou de *Războiul stelelor – Episodul IV: O nouă speranță/ Star Wars Episode IV: A New Hope* (Fox). Cu costuri de producție de 11 milioane de dolari, *Războiul stelelor* a fost lansat vara, a rulat fără întreruperi până în 1978 și a fost relansat în 1979, obținând 190 de milioane de dolari din exploatarea cinematografică pe piața internă și aproximativ 250 de milioane pe piața internațională, câștigând din vânzările totale de bilete peste 500 de milioane de dolari.

Niciun alt grup de filme nu mai reușise asemenea încasări după lansarea inițială*. Studiouri aflate pe marginea falimentului au înregistrat profituri nemaiîntâlnite. Richard F. Zanuck, fiul conducătorului de lungă durată al 20th Century Fox, Darryl F. Zanuck, a produs *Cacealmaua* și *Fălci*. A realizat următoarele: „Câștigasem deja, cu doar două filme produse, mai mulți bani decât făcuse tatăl meu într-o viață întreagă de muncă"**. În timpul *boom*-ului de la începutul și mijlocul anilor 1970, majoritatea marilor studiouri au avut măcar un film de mare succes, așa că industria și-a menținut stabilitatea. Încasările din închirierile de pe piața internă și cele de pe piața internațională au crescut cu aproximativ 200 de milioane de dolari pe an, ajungând la două miliarde de dolari în 1979. Posturile de televiziune au început să plătească sume considerabile pentru drepturile de difuzare ale noilor blockbustere. Renașterea din anii 1970 i-a catapultat spre faimă pe mai mulți regizori, trei dintre ei devenind regizori-producători majori (vezi *Cei trei mari ai anilor 1970: Coppola, Spielberg și Lucas*, din acest capitol).

Întoarcerea blockbusterului

Blockbusterele anilor 1970 i-au determinat pe producători să fie mai puțin dispuși să le permită cineaștilor să experimenteze la nivelul intrigii, al tonului și al stilului. În timpul recesiunii de la începutul anilor 1970, studiourile se bucurau chiar și de un succes minor; nu aștepta nimeni de la regizori să facă filme mari. Până la sfârșitul anilor 1970 însă, companiile nu mai doreau să-și riște investițiile pe subiecte și abordări netestate.

În mod clar, succesul industriei se baza pe foarte puține producții. În fiecare an, aproximativ zece filme de neratat atrăgeau majoritatea încasărilor, în timp ce aproape toate celelalte producții lansate de marile studiouri pierdeau bani. În consecință, industria a căutat să minimizeze riscurile. Companiile și-au lansat filmele cu bugete mari în perioadele de vârf ale vacanțelor, vara și în perioada Crăciunului. Copiind modelul unor companii care lansau filme *exploitation* (vezi *Filmele exploitation*, din Capitolul 15), Universal a difuzat la televizor multe reclame pentru *Fălci* și l-a lansat în sute de cinematografe simultan. De atunci, majoritatea filmelor cu bugete mari au avut parte de o promovare intensă și de lansări simultane în mii de săli, punându-și speranțele în încasările din primul weekend de exploatare comercială.

Hollywoodul a descoperit alte modalități de a obține profituri de pe urma blockbusterelor. O strategie urma să joace un rol central în viitoarele modalități de producție ale marilor studiouri: continuarea (*sequelul*). Filmelor *Nașul, Exorcistul, Fălci și Rocky* li s-au adăugat noi episoade; una dintre continuările la *Rocky* a apărut în 2015, la 40 de ani după lansarea filmului inițial. George Lucas a integrat ideea unei povești continue în *Războiul stelelor – Episodul IV: O nouă speranță* și imperiul lui s-a bazat de *sequel*-uri, pe *prequel*-uri și pe alte filme care dezvoltau universul cinematografic deja creat. Această practică avea să-i determine pe producători să creeze francize, povești continue dezvoltate pe parcursul mai multor filme timp de mai mulți ani. O altă strategie inițiată de Lucas implica drepturile asupra accesoriilor conexe vândute. În negocierea părții sale din *Războiul stelelor*,

* Eric Lax, *Woody Allen: A Biography* (New York: Knopf, 1991), p. 255.

** Filmul *Pe aripile vântului/ Gone with the Wind* și filmele animate clasice făcute de Disney au avut încasări totale mai consistente, dar au fost lansate la intervale mult mai mari pe parcursul mai multor ani. Dacă se ia în considerare inflația în ceea ce privește încasările din închirieri, *Pe aripile vântului* rămâne filmul cu cele mai mari încasări din toate timpurile.

Scanned with OKEN Scanner

Lucas a obținut cu abilitate un procent mare din drepturile la jucării, tricouri și alte accesorii dedicate fanilor. După ce studiourile au constatat profitul mare rezultat din vânzarea accesoriilor asociate *Războiului stelelor*, și-au creat propriile divizii pentru confecționarea și comercializarea unor produse inspirate de universurile filmelor.

În ciuda unor progrese înregistrate de distribuitorii independenți, piața era dominată de jucătorii deja cunoscuți. Marile companii de distribuție colectau 90% din veniturile înregistrate în urma vânzării de bilete. Un film finanțat în afara studiourilor nu putea avea o distribuție largă dacă nu era distribuit de una dintre companiile de top. Comisionul standard de distribuție, 35%, provenea direct din încasări, așa că *Fălci* și *Războiul stelelor* le-au adus companiilor Universal și 20th Century Fox încasări net superioare față de investițiile făcute în aceste producții. Marii distribuitori controlau, de asemenea, circulația internațională a filmelor americane.

Dar marile studiouri aveau nevoie de cineaști. În timp ce unele companii, precum Disney, se mândreau cu generarea propriilor proiecte, majoritatea se bazau pe regizori și producători cu o experiență bogată. Spielberg și Lucas au devenit producători puternici, putând să găsească cu ușurință finanțări și ajungând chiar să solicite reduceri ale comisioanelor de distribuție. Studiourile cultivau relații pe termen lung cu producătorii care puteau aduce împreună un scenariu, un regizor și vedete. Din ce în ce mai mult agenții au început să funcționeze ca niște cvasi-producători, grupându-și clienții în „pachete", o tactică inițiată de Lew Wasserman (vezi *Producători independenți mainstream: agențiile, puterea starurilor și pachetul de negociere*, din Capitolul 15). În 1975, două agenții de talente puternice au format International Creative Management și Creative Artists Agency, ambele devenind principalii operatori ai pachetelor de negociere în anii 1980.

Mulți dintre mogulii cei mai experimentați lucraseră în televiziune, așa cum erau Barry Diller și Michael Eisner, de la Paramount, și știau cum să recruteze talentele noi. În consecință, anii 1970 au inițiat „era contractului". *Contractele de dezvoltare* generau venituri pentru agenți, producători, scenariști și vedete, dar rezultau puține filme din colaborări. *Contractele globale* plăteau starurile și regizorii să dezvolte „proiecte de orgoliu" pentru studiouri, în timp ce *contractele logistice* ofereau companiilor de producție birouri în sediile studioului. Fiecare participant la un pachet căuta să obțină câștigul maximal posibil, așa că puteau trece ani întregi până ca un proiect să ajungă pe ecran. Cineaștii se plângeau că procesul de filmare devenise mai puțin important decât încheierea contractelor.

Pe măsură ce realizatorii de succes obțineau un control mai mare asupra proiectelor lor, bugetele creșteau adesea. *Apocalipsul acum/ Apocalypse Now* (1979), al lui Coppola, a fost filmat pe parcursul a trei ani și a costat 30 de milioane de dolari. Nici regizorii de top nu erau imuni la depășirea costurilor de producție, așa cum a arătat cazul filmului *1941* (1979), de Steven Spielberg. Cel mai răsunător eșec al sistemului a fost westernul ambițios al lui Michael Cimino, *Tărâmul Făgăduinței/ Heaven's Gate* (1980). Bugetul său a ajuns la 40 de milioane de dolari, cel mai mare cost de producție al unui film realizat în anii 1970. După ce a avut o premieră dezastruoasă, United Artist l-a lansat într-o versiune scurtată. A câștigat mai puțin de două milioane de dolari din închirieri și, curând, UA s-a prăbușit din liga marilor companii, fiind absorbită ulterior de MGM.

Directorii studiourilor s-au plâns că fiecare tânăr regizor dorea să fie un autor, liber de constrângeri financiare. În mod ironic, ascensiunea Noului Hollywood, o tendință bazată pe importanța viziunii regizorale, a dus la creșterea neîncrederii în regizori. În anii 1980, studiourile s-au chinuit să-i țină pe cineaști pe direcția care favoriza industria. Conducătorii studiourilor făceau comentarii asupra scenariilor și materialului brut filmat, în timp ce proiecțiile-focus testau reacțiile spectatorilor la varianta de montaj a regizorului.

Începuse o nouă eră a blockbusterelor, construită pe baza pachetelor de negociere și a contractelor, și augmentată de vedete și efecte speciale. *Superman: filmul/ Superman: The Movie* (1978) a rămas în producție timp de doi ani. Acest film produs în regim independent a ajuns să coste între 40 și 55 de milioane de dolari. Gene Hackman a cerut un salariu de 2 milioane de dolari și Marlon Brando a primit 3 milioane de dolari pentru două săptămâni de muncă. Mario Puzo, autorul romanului *Nașul*, a fost plătit cu 350 000 de dolari pentru scenariul la *Superman*, plus 5% din încasări. Alte milioane au fost investite în platourile complexe de filmare și în efectele speciale realizate la Studiourile Pinewood din Anglia. Conștienți de valoarea francizelor, producătorii au realizat două părți într-o singură sesiune de filmări, tocmai pentru a avea o continuare pregătită. Filmul a avut o coloană muzicală realizată de compozitorul de succes John Williams (*Fălci*, *Războiul stelelor*, *Întâlnire de gradul trei*). Lansat

Scanned with OKEN Scanner

Trei regizori care s-au afirmat la începutul anilor 1970 au devenit producători puternici și au redefinit cinematograful hollywoodian. La fel ca alți debutanți ai vremii, aceștia își exersaseră capacitățile în toate aspectele meseriei cinematografice, de la scrierea de scenarii la postproducție. Ei înțelegeau filmul ca o creație totală și căutau să-și pună amprenta personală pe tot ce făceau. De asemenea, se cunoșteau bine între ei. Francis Ford Coppola fusese producătorul și mentorul lui George Lucas la filmul *Graffiti american*. Lucas și Steven Spielberg colaboraseră la mai multe proiecte, inclusiv la *Indiana Jones și căutătorii arcei pierdute/ Raiders of the Lost Ark* (1980). Totuși, parcursurile lor au fost diferite. Cu *Nașul*, Coppola a demonstrat că poate realiza o capodoperă cu succes la public, dar dorea să meargă mai departe, să transforme Hollywoodul într-un centru al filmului de artă. Lucas și Spielberg doreau să modernizeze sistemul fără să-l tulbure.

Coppola s-a afirmat primul. Comedia lui despre tineri, *Te-ai făcut băiat mare/ You're a Big Boy Now* (1967), își împrumuta tehnicile spectaculoase de la filmele cu Beatles realizate de Richard Lester și de la filmele plasate în „Londra petrecăreață". Coppola ajunsese să cunoască sistemul de studiouri care se prăbușea din interior, trecând de la compania American International Pictures a lui Corman la scrierea de scenarii (scenariul premiat cu Oscar pentru *Patton*) și apoi la regie (cu musicalul *Curcubeul lui Finian/ Finian's Rainbow*, 1968). *Nașul* i-a adus recompense financiare însemnate. Dar în loc să-și transforme succesul într-o carieră comercială, s-a aruncat să facă un film de artă intim, ambivalent, *Conversația*. A transformat *Nașul, partea a II-a/ The Godfather, Part II* (1974) într-o operă complexă care jongla între diferite perioade. Apoi s-a înhămat la vastul, epuizantul și zdrobitorul de bugete *Apocalipsul acum* (1979).

Coppola dorea să braveze prin filme la scară mare. În facultate, sperase să regizeze teatru și, din multe puncte de vedere, a rămas un regizor de actori. Pentru *Nașul* s-a luptat cu studioul Paramount pentru a-i angaja pe Marlon Brando și Al Pacino și le-a oferit roluri principale lui James Caan, Robert Duvall, Talia Shire și altor actori puțin cunoscuți. În timpul repetițiilor îi punea pe actori să improvizeze scene care nu aveau să fie incluse în film și organiza cine în care aceștia rămâneau în personaje. Pentru *Nașul, partea a II-a*, a colaborat cu legendarii Michael Gazzo, dramaturg, și Lee Strasberg, decanul Actors Studio.

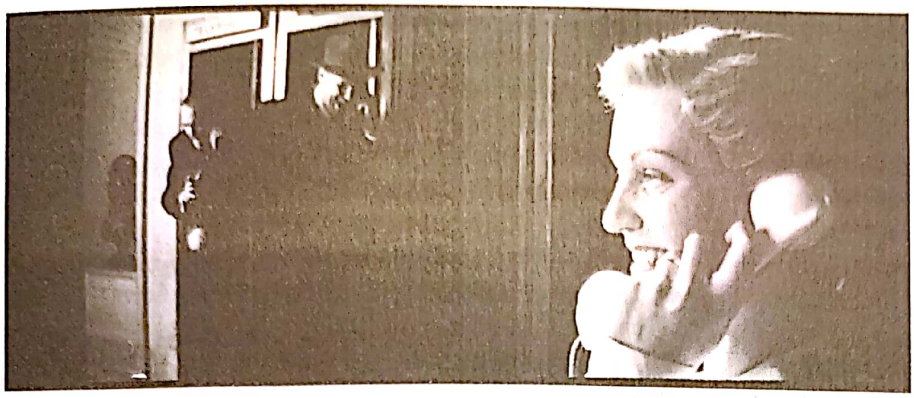
Acest interes pentru interpretarea actoricească a fost echilibrat de o sensibilitate cinematografică ce își asuma riscuri. *Nașul* era remarcabil de echilibrat, în parte pentru că refuzase montajul rapid și mișcările de cameră la modă la începutul anilor 1970. Coppola și directorul de imagine Gordon Willis s-au oprit asupra unui stil care evidenția camera statică și mișcările actorilor în interioare opulente, adesea întunecate (**fig. color 22.7**). Prin opoziție, montajul fragmentar al imaginii și al sunetului din *Conversația* îl invită pe spectator să rătăcească prin spații mintale și prin timpuri alternative. În *Apocalipsul acum*, Coppola s-a străduit să confere o prezență covârșitoare Războiului din Vietnam, cu culori psihedelice, sunete învăluitoare și tranziții halucinante și lente între cadre.

Coppola și-a fondat propria companie, American Zoetrope, în 1969, pentru a-și dezvolta proiectele proprii. A cumpărat studioul Hollywood General în 1979, l-a redenumit Studioul Zoetrope și a anunțat că va fi un centru dedicat noilor tehnologii cinematografice, un „cinema electronic" bazat pe semnale video de înaltă definiție transmise prin satelit. A reconstruit platourile și a început să-și ghideze din rulotă actorii și echipa, prin intermediul *video assist**-ului. Principalul rezultat al noului centru de producție a fost *Din adâncul inimii/ One from the Heart* (1982), o dramă muzicală flamboaiant-artificială plină de efecte picturale uimitoare (**fig. color 22.8**). *Din adâncul inimii* avea să influențeze filmele mișcării Cinéma du look din anii 1980 (vezi *Franța: Cinéma du Look*, din Capitolul 25), dar depășirea bugetului inițial și indiferența publicului l-au transformat într-un eșec major. Curând, Coppola a fost nevoit să-și vândă studioul pentru a-și satisface creditorii.

Au urmat decenii dificile, în care a lansat câteva proiecte interesante, cum ar fi dramele cu adolescenți *Proscrișii/ The Outsiders* (1983) și *Golanii/ Rumble Fish* (1983) sau îndrăznețul *Tucker: omul și visul său/ Tucker: The Man and His Dream* (1988, produs de Lucas). Nu a încetat să experimenteze cu compoziții vizuale frapante (**fig. 22.19**) și cu tehnici narative neobișnuite, precum folosirea unui clip de publicitate fals în *Tucker* și efectele speciale realizate în maniera filmelor mute în *Dracula* (1992). Și totuși, nu a reușit să-și restarteze cariera. Nici măcar *Nașul III/ The Godfather III* (1990), o continuare a celui mai mare succes al său, nu l-a răzbunat și a devenit un „regizor de închiriat". Coppola a început să fie cunoscut nu

* Monitor folosit de directorii de imagine pentru a avea posibilitatea de a vedea cadrul înregistrat fără a privi prin ocularul camerei. (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner



22.19. *Tucker*: un efect optic realizat la nivelul camerei de filmat îl conectează pe Tucker cu soția lui în timp ce aceștia vorbesc la telefon.

atât pentru filmele sale, cât pentru vinul pe care îl cultiva în podgoria lui din Napa Valley.

Prin contrast, Lucas și Spielberg au căutat în filmele lor să-și recupereze plăcerile din copilărie. Au încercat să recreeze distracția simplă a operei spațiale (*Războiul stelelor*), a serialelor pline de acțiune (*Indiana Jones și căutătorii arcei pierdute*) și a filmelor *fantasy* (*Întâlnire de gradul trei*, *E.T: Extraterestrul/ E.T.: The Extra-Terrestrial*, 1982). În realizarea *Războiului stelelor*, Lucas s-a inspirat din cele mai interesante scene cu bătălii aeriene din filmele de război hollywoodiene, a făcut un *storyboard* al secvențelor compilate și apoi a filmat bătăliile spațiale pentru a se potrivi cu filmările vechi. Ca producători, Lucas și Spielberg au resuscitat filmul de aventuri adresat întregii familii (*Willow*, 1988) și comedia animată (*Cine vrea pielea lui Roger Rabbit?/ Who Framed Roger Rabbit?*, 1988; **fig. color 22.9**). În timp ce studioul Disney bâjbâia, doi regizori din generația *baby boomer*-ilor au recuperat magia unor epoci demult apuse. Mulți critici au scris că lui Walt Disney însuși i-ar fi plăcut să facă *Războiul stelelor* sau *E.T.*

Spielberg și-a împărțit timpul între ceea ce el numea filme *fast-food* (*Fălci*, seria *Indiana Jones*) și proiecte mai ambițioase (*Culoarea purpurie/ The Color Purple*, 1985; *Imperiul Soarelui/ Empire of the Sun*, 1987). Aceste adaptări respectabile ale unor romane de succes aveau și o dimensiune nostalgică, amintind de filmele hollywoodiene de prestigiu din anii 1930–1940. Privind în urmă spre acea tradiție, Spielberg și-a umplut operele cu aluzii respectuoase la filmele medii ale studiourilor (*Întotdeauna/ Always*, din 1989, este un *remake* al filmului lui Victor Fleming, *Un băiat pe nume Joe/ A Guy Named Joe*, 1943) și la filmele lui Disney (*Întâlnire de gradul trei*; *Hook*, 1991; și *Inteligență artificială/ A.I. – Artificial Intelligence*, 2001).

Într-un anumit sens, Spielberg s-a dovedit moștenitorul regizorilor de studio. Cu scenariul potrivit, acesta putea face o poveste să debordeze de viață pentru spectatorii săi. *Fălci* îmbina senzațiile tari cu atitudinea sceptică față de conducerea politică de la acel moment. În contrapondere la oamenii de afaceri ahtiați după bani din Amity, filmul oferă trei versiuni ale eroismului masculin: încărunțitul om de acțiune Quint, raționalul om de știință Hooper și pragmaticul șerif Brody. Fiecare secvență atinge o tensiune emoțională înaltă și, scenă după scenă, anxietatea publicului e în continuă creștere datorită montajului precis, a coloanei sonore compuse de John Williams și a compozițiilor Panavision inventive (**fig. 22.20**). La fel,

22.20. Mizanscenă în adâncime ingenioasă în filmul *Fălci* al lui Spielberg.

Scanned with OKEN Scanner

în seriile *Indiana Jones* și *Jurassic Park*, Spielberg a adaptat tradițiile lui Raoul Walsh și Ray Harryhausen epocii blockbusterului.

Spiritualitatea New Age prezentă în filmele lui Spielberg, adesea exprimată ca uimire silențioasă în fața minunilor tehnologice, s-a dovedit la fel de populară. În repetate rânduri, în filmele lui, tânărul din suburbii crescut de părinți divorțați a revenit la drama destrămării familiei și la tânjirea după fericire a unui copil. A găsit imagini emblematice – extratereștri fusiformi comunicând prin intermediul muzicii, silueta unui băiat pe bicicletă suprapusă peste imaginea lunii – care frizau kitsch-ul, dar care au emoționat milioane de oameni. Spielberg a devenit omul de spectacol fiabil al Noului Hollywood, amintind de Cecil B. DeMille, de Alfred Hitchcock și de regizorul cu care susținea că seamănă cel mai mult, Victor Fleming, profesionistul angajat prin contract care dăduse o mână de ajutor deopotrivă la realizarea filmului *Pe aripile vântului/ Gone with the Wind* și a *Vrăjitorului din Oz/ The Wizard of Oz*.

Mai puțin cinefil decât Coppola și Spielberg, Lucas și-a petrecut copilăria uitându-se la televizor, citind reviste de benzi desenate și meșterind la mașini. A satisfăcut nevoia industriei pentru filme cu adolescenți prin *Graffiti american*, care portretiza cu afecțiune lumea plină de flirturi și de rock'n'roll a acestora. Însă muzica selectată meticulos pentru coloana sonoră și crizele întreținute ale tinerilor aflați în perioada maturizării demonstrau ambiții artistice mai înalte, iar criticii au recunoscut omagiul pe care filmul îl aducea filmului *Viței/ I Vitelloni*, al lui Fellini (fig. 19.28). *Războiul stelelor* oferea un mit cavaleresc pentru adolescenții anilor 1970, o căutare romantică în care tinerii eroi puteau găsi aventură, iubire pură și o misiune secretă (**fig. 22.21**). Deloc surprinzător, *Războiul stelelor* a fost publicat și sub formă de carte de benzi desenate înainte de lansarea filmului. Lui Coppola îi plăcea să lucreze cu actorii, dar Lucas evita să vorbească cu aceștia în afara îndemnului ocazional „Mai repede!". Se bucura să-și construiască secvențele digital, filmându-i pe actori separat pe fundaluri negre, sau să creeze personaje în totalitate pe computer. Acest vis, cea mai desăvârșită extensie cinematografică a esteticii benzilor desenate, și l-a realizat prin generarea pe computer a personajului Jar Jar Binks din *Războiul stelelor – Episodul I: Amenințarea fantomei/ Star Wars Episode I: The Phantom Menace* (1999).

Lucas s-a autodenumit adesea un cineast independent și, într-un anumit sens, așa a și fost. Triumful *Războiului stelelor* i-a permis să dicteze termenii oricărui studio cu care a lucrat. După multiple conflicte cu Fox legate de *Imperiul contraatacă/ The Empire Strikes Back* (1980), care și-a depășit programul de filmări și bugetul de producție, a jurat să nu mai facă niciodată compromisuri. Retrăgându-se în fieful său, Skywalker Ranch, Lucas a supervizat un tărâm magic al înaltei tehnologii bazat pe o sagă ce a vrăjit imaginația a milioane de spectatori peste tot în lume și a generat romane, jucării, jocuri, figurine de acțiune și jocuri video. Angajații Skywalker urmau informațiile dintr-o „Biblie" care lista toate evenimentele petrecute în universul *Războiului stelelor*.

Și totuși, Lucas continua să creadă că dezvolta o poveste simplă bazată pe valori umane de bază. Precum Spielberg, el a atins o temă New Age rezonantă: Forța, reprezentându-l pe Dumnezeu, cosmosul sau orice ar fi preferat spectatorul să creadă. Dincolo de toată tehnologia, *Războiul stelelor* era despre „mântuire". Spielberg a remarcat, în mod hiperbolic, că *Războiul stelelor* a marcat momentul „când lumea a realizat valoarea copilăriei"*.

* Bernard Weinraub, „Luke Skywalker Goes Home", în Sally Kline, ed., *George Lucas Interviews* (Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1999), p. 217.

22.21. Eroii din *Războiul stelelor* sunt recompensați.

Scanned with OKEN Scanner

Toți cei trei regizori au avut succese colosale în anii 1970, dar numai Spielberg și Lucas au continuat să domine în următorii 40 de ani. La un moment dat, în anii 1980, cei doi au fost responsabili pentru șase dintre filmele cele mai profitabile ale perioadei postbelice. Coppola prevăzuse viitorul multimedia, dar a crezut că Studiourile Zoetrope ar putea deveni o companie integrată pe verticală de sine stătătoare. Ambiția i-a luat-o înaintea simțului pentru afaceri, în timp ce planurile lui s-au dovedit futile într-o lume condusă de agențiile care gestionau pachete, de pacte între producători și de francize.

Lucas și Spielberg au văzut mai în profunzime, lăsând studiourile să se ocupe de distribuție în timp ce ei ofereau serviciile și conținutul. Lucasfilm și LucasArts au realizat filme pentru cinema, seriale de televiziune, reclame și jocuri interactive. Compania lui Lucas, Industrial Light & Magic, a inaugurat folosirea de grafică computerizată în filme, devenind standardul de calitate pentru efecte vizuale și animație computerizată, precum și noile sisteme de montaj și de sunet. Compania lui Spielberg, Amblin Entertainment, a produs câteva dintre cele mai populare filme ale erei (*Înapoi în viitor/ Back to the Future*, 1985; *Tornada/ Twister*, 1996). Mai târziu, intrând într-un parteneriat cu mogulul media David Geffen și cu fostul director al companiei Disney, Jeffrey Katzenberg, Spielberg a realizat ambițiosul proiect al lui Coppola de a forma un nou studio, Dreamworks SKG. Concentrându-se asupra distribuției în Statele Unite, compania a produs și a lansat aproape 80 de filme între 1997 și 2009, înainte de a se întoarce la producția de conținuturi pentru marile companii. În 1980, Lucas și Spielberg deveniseră cei mai puternici regizori-producători din industrie și au rămas în vârf și în noul secol.

în decembrie, *Superman* a încasat până la urmă 80 de milioane de dolari pe piața internă, devenind cel mai profitabil film din 1979 și cel mai profitabil film făcut de Warner Bros. până la acea dată. A generat trei *sequel*-uri și profituri de milioane de dolari din vânzarea accesoriilor, revigorând pe parcurs și interesul pentru benzile desenate cu supereroi. Regizat de Richard Donner, un regizor fără pretenții de autor, *Superman* a pregătit calea viitoarelor strategii ale producției de *blockbustere expandate* din anii 1980 și 1990 (vezi *Mentalitatea blockbuster*, din Capitolul 28).

Hollywoodul se modernizează

Niciun studio din anii 1970 nu-și putea permite să se concentreze exclusiv asupra filmelor de mare buget; fiecare făcea doar două-trei astfel de filme pe an. Dar pentru că departamentul de distribuție al studiourilor avea nevoie de 12–20 de filme în fiecare an pentru a-și acoperi cheltuielile de funcționare, restul programului era umplut cu filme mai puțin costisitoare – adesea filme de gen gândite pentru spectatorii tineri. Comedia a fost împinsă spre un burlesc indecent de regizori și de actori asociați cu revista *National Lampoon* și cu programul de televiziune *Saturday Night Live* în filmul *Peripeții la colegiul/ Animal House* (1978). Musicalurile au fost actualizate pentru a include muzica disco (*Febra de sâmbătă seara*) sau pentru a parodia jucăuș cultura tinerilor din anii 1950 (*Grease*, 1978). Tipul de dragoste blestemată din *S-a născut o stea/ A Star is Born* (1954), al lui George Cukor, era explorat în *New York, New York* (1977), care își semnala atenția la tradiție prin distribuirea în rolul principal a Lizei Minnelli, fiica vedetei de film clasic Judy Garland.

Acum, că simpla actualizare a unor genuri furniza ocazional hituri, mulți regizori s-au îndepărtat de experimentele încurajate de moda filmului de artă de la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970. Majoritatea tinerilor regizori nu căutau să pună la încercare regulile narațiunii clasice. În schimb, au preluat modelul lui Spielberg și Lucas prin reciclarea unor genuri consacrate și prin trimiterea pioasă la regizori și filme clasice. În mai multe moduri, Noul Hollywood s-a autodefinit prin reactualizarea vechilor forme. „Eram foarte preocupați să facem filmul hollywoodian iconic", își amintește regizorul John Milius, „nu pentru a face bani mulți, ci ca artiști"*.

Multe filme au devenit omagii ironice și pline de afecțiune aduse tradiției marilor studiouri. Filmul lui John Carpenter, *Atac la secția 13/ Assault on Precinct*

* Citat în Michael Goodwin și Naomi Wise, *On the Edge: The Life and Times of Francis Coppola* (New York: Morrow, 1989), p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

13, actualizează *Rio Bravo* al lui Howard Hawks, punând în opoziție o conduită stoică și violența urbană contemporană. Brian De Palma a devenit faimos pentru pastișele sale după filmele lui Hitchcock: *Obsesia/ Obsession* (1976) este *Vertigo* cu o întorsătură incestuoasă; *Pregătit pentru a ucide/ Dressed to Kill* (1980) confruntă filmul *Psycho* cu mentalitățile contemporane legate de sexualitate. Milius a resuscitat filmul de acțiune în *Leu în deșert/ The Wind and the Lion* (1975). Acești regizori au cultivat adesea un stil care împrumuta elemente de la maeștri. Montajul ritmic al lui John Carpenter în *Atac la secția 13* este inspirat din *Scarface*-ul lui Hawks. Planurile filmate deasupra capetelor personajelor de Brian De Palma, imaginile uluitoare filmate cu o profunzime mare a câmpului de claritate și scenele de acțiune redate prin tehnica ecranului divizat amintesc de ingeniozitatea epatantă a lui Hitchcock. În *Fălci,* Spielberg a împrumutat tehnica zoom-in/ dolly out (transfocare înainte – travling înapoi) a lui Hitchcock din *Vertigo*, un dispozitiv des folosit în anii 1980 pentru a arăta un fundal care se strânge în mod straniu în jurul unei figuri aflate în repaus.

La finalul anilor 1960 și la începutul deceniului următor, regizorii au mizat pe obiectivele cu distanțe focale lungi; scene întregi erau filmate cu teleobiective care comprimau spațiul. Din contră, Spielberg, De Palma și alți regizori ai Noului Hollywood au reintrodus compozițiile filmate cu obiective largi care aminteau de Orson Welles, de William Wyler și de filmele noir. Rezultatele constau adesea în deformarea figurilor și în realizarea de compoziții în adâncime, în care focalizarea camerei se păstrează în toate planurile imaginii (**fig. 22.22, 22.23**). Și totuși, regizorii nu au abandonat obiectivele cu distanță focală lungă. După începutul anilor 1970, au continuat să îmbine planuri cu profunzime mare a câmpului de claritate cu unele mai plate filmate cu teleobiective (**fig. 22.24, 22.25**). Pentru că scenariile filmelor actualizau adesea genurile anilor 1940 și 1950, stilurile lor deveneau o sinteză a tehnicilor derivate din mai multe epoci.

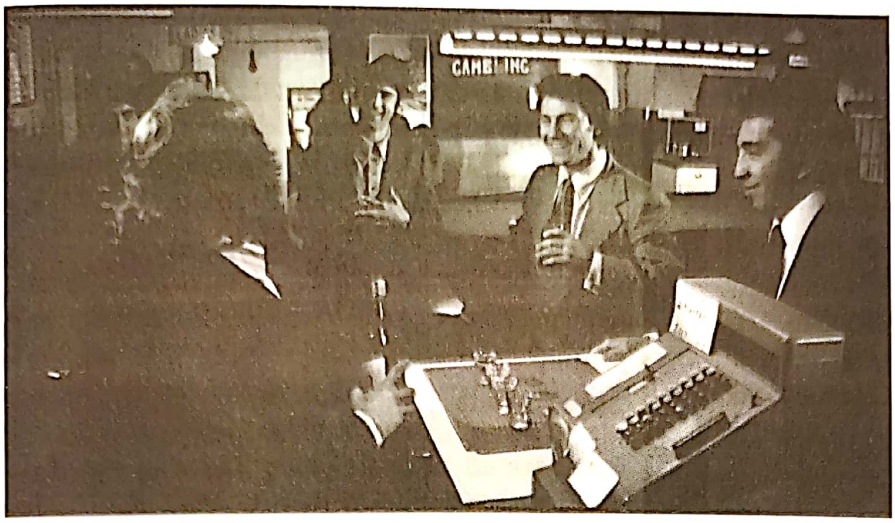
Mai multe filme ale Noului Hollywood au revizitat genuri tradiționale. Filmele din seria *Nașul* au revigorat genul clasic al filmelor cu gangsteri, dar au dat formulei și întorsături proaspete. *Nașul* (1972) subliniază diviziunile etnice clasice ale genului (italieni/irlandezi/evrei/albi protestanți) și valorile sale machiste, dar pune un nou accent pe unitatea familiei și pe succesiunea generațiilor. Michael Corleone, la început retras din afacerile familiei, devine succesorul de drept al tatălui, cu prețul distanțării de soția lui, Kay. *Nașul, partea a II-a* (1974) arată cum a ajuns tatăl lui Michael să aibă succes, revenind la o altă formulă a genului, ascensiunea gangsterului imigrant. Această perioadă mai timpurie este întreținută cu episoade care arată creșterea autorității și a comportamentului nemilos al lui Michael în anii 1950. Deși prima parte din *Nașul* se sfârșește cu asimilarea completă a lui Michael în linia masculină de succesiune, *Partea a II-a* se încheie înfățișându-l pe protagonist izolat într-un con de umbră autumnală, singur și deprimat, nemaifiind în stare să aibă încredere în nimeni.

Nașul nu a dus la o renaștere a filmului cu gangsteri, dar alte două genuri au renăscut pe scară largă. Filmul horror, asociat multă vreme cu filmele *exploitation* cu buget redus, a căpătat o nouă respectabilitate prin *Copilul lui Rosemary/ Rosemary's Baby* (1968) și prin *Exorcistul*. Filmul *Halloween* (1978), al lui Carpenter, a dat naștere unui întreg ciclu de filme *stalker-slasher** în care victimele, de obicei adolescente planturoase, suferă morți violente și sângeroase. Adaptarea romanelor de succes ale lui Stephen King a generat filmele *Carrie* (1976, De Palma) și

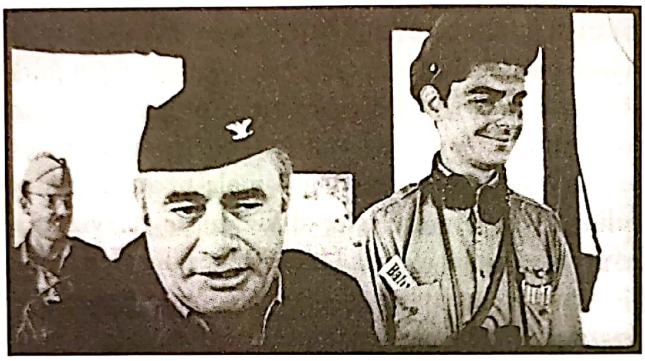
* Subgen al genului *horror*, care presupune scene de o violență extremă și personaje de tipul criminalilor în serie. (n.t.)

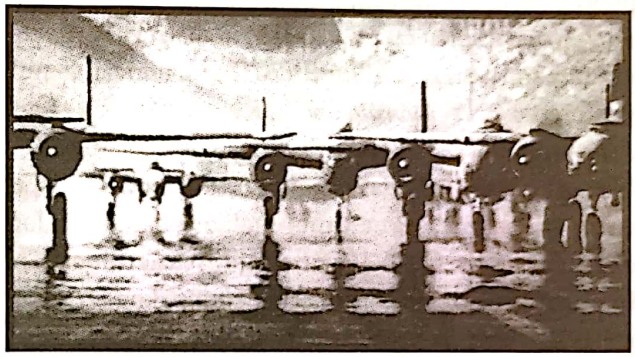
22.22. Revenirea planurilor filmate cu obiective grandangulare în *Întâlnire de gradul trei.*

Scanned with OKEN Scanner



22.23. Colectarea datoriilor în mica Italie: scena cu „mook" din filmul *Crimele din Mica Italie.*





22.24, 22.25. În *Aliniatul 22* (1970), Mike Nichols intercalează planuri cu profunzime mare de câmp cu unele filmate cu obiective cu distanțe focale mai lungi.

Strălucirea/ The Shining (1980, Stanley Kubrick). Datorită bugetelor sale relativ modeste și unui public fidel, filmul horror a rămas o constantă a industriei în deceniile următoare.

Celălalt gen important care a trecut printr-un proces de revigorare a fost filmul științifico-fantastic. *2001: Odiseea spațială*, al lui Kubrick, a fost principalul imbold, dar Lucas și Spielberg au fost cei care au impresionat cu adevărat Hollywoodul, demonstrând potențialul de profitabilitate al unui gen asociat cu proiecțiile de la matineu pentru copii și cu genul *exploitation* dedicat adolescenților. *Războiul stelelor* a arătat că aventurile spațiale completate de efecte speciale moderne puteau atrage o nouă generație de spectatori, iar succesul său fără precedent a determinat nu numai apariția propriei serii de filme, ci și una bazată pe serialul de televiziune *Star Trek. Întâlnire de gradul trei* a transformat „filmul despre invazii extraterestre" tipic anilor 1950 într-o experiență de comuniune mistică și afectuoasă cu înțelepciunea extraterestră. După aceste filme, SF-ul a rămas un gen dominant la Hollywood, folosit de obicei pentru a etala noile tehnologii cinematografice.

Regizorii tineri au prins gustul pentru tradiție în cadrul școlilor de film sau vizionând programele de la televizor, dar un reprezentant al vechii gărzi și l-a antrenat în moduri mai spontane. Debutând ca actor angajat cu contract al studiourilor, Clint Eastwood a trecut de la roluri mici la propriul serial de televiziune de succes în anii 1960 (*Piele netăbăcită/ Rawhide*) și, apoi, la roluri principale în *westernurile spaghetti* ale lui Sergio Leone (vezi *Italia: Cinemaul Tânăr și westernurile spaghetti*, din Capitolul 20). Întorcându-se la Hollywood, Eastwood și-a consolidat imaginea de star în producțiile regizorului veteran de filme de acțiune Don Siegel, *Cacealmaua lui Coogan/ Coogan's Bluff* (1968) și *Inspectorul Harry/ Dirty Harry* (1972). Persoana de pe ecran a lui Eastwood avea o trăsătură cinică, chiar sadică, ce îl deosebea de Paul Newman și de John Wayne, principalii săi rivali la *box-office*. A început să regizeze cu filmul *Un cântec la cerere/ Play Misty for Me* (1971), distribuindu-se pe sine în rolul unui DJ urmărit de un fan obsedat. Eastwood a regizat filme convenționale de acțiune precum *Pedeapsa de pe muntele Eiger/ The Eiger Sanction* (1975), dar a conferit și un sentiment mistic genului western prin *Nelegiuitul*

Scanned with OKEN Scanner

Josey Wales/ The Outlaw Josey Wales (1976) și a experimentat cu imaginea sa în *Provocarea/ The Gauntlet* (1977) și în *Bronco Billy* (1980). A jucat și în filmele de gen ale altor regizori, care i-au adus mari succese precum *Pe oriunde, dar șterge-o!/ Any Which Way But Loose* (1978).

Eastwood își realiza filmele rapid și cu bani puțini, un proces care aducea profituri solide, dar care le făcea să pară câteodată învechite într-o epocă a extravaganței filmelor produse pe picior mare. Și totuși, a devenit unul dintre regizorii cei mai respectați de la Hollywood. A lucrat în aproape toate genurile, de la filmul de război (*Sergentul Highway/ Heartbreak Ridge*, 1986; *Lunetistul american/ American Sniper, 2014*), la filmul polițist (*Misterele fluviului/ Mystic River,* 2003), la filmul biografic, precum *Bird* (1988), o mărturie a pasiunii lui pentru jazz, și *J. Edgar* (2011). A reînviat genul western cu *Necruțătorul/ Unforgiven* (1992) și a făcut chiar și un musical (*Băieții din Jersey/ Jersey Boys*, 2014). Versatilitatea și stilul său emfatic i-au determinat pe critici să-l numească „ultimul regizor al studiourilor clasice", dar opera lui a avut o latură aventuroasă. A încercat să realizeze drame neconvenționale – *O fată de milioane/ Million Dollar Baby* (2004), *Dincolo de viață/ Hereafter* (2010); cele două filme despre Iwo Jima, *Steaguri pline de glorie/ Flags of Our Fathers* și *Scrisori din Iwo Jima/ Letters from Iwo Jima* (ambele din 2006) au oferit perspective complementare asupra culturilor de război din Est și din Vest. Deși e considerat un conservator, *Gran Torino* (2008) a fost o reacție usturătoare la adresa forțelor care refuzau posibilitatea imigranților de a-și găsi un loc în America. Probabil cel mai mare angajament luat de Eastwood este față de individul solitar, de orice convingere politică, care, în ciuda defectelor personale și a vinei resimțite, continuă să-și facă datoria. Deși opera sa este plină de acte de violență, omagiul adus de el pilotului eroic din *Sully: Miracolul de pe râul Hudson/ Sully* (2016) a impresionat deoarece, așa cum spune în film un angajat al serviciului de urgență, „Astăzi, nimeni nu moare".

Meșteșugul calm al lui Eastwood părea de modă veche atunci când era comparat cu satirele și parodiile realizate de studiouri în anii 1970. Woody Allen a parodiat filmele cu jafuri (*Ia banii și fugi!, 1969*) și filmele SF (*Adormitul/ Sleeper,* 1973). Mel Brooks a făcut parodii ale westernurilor (*Șei în flăcări/ Blazing Saddles*, 1973), ale filmelor horror produse de Universal (*Tânărul Frankenstein/ Young Frankenstein*, 1974), ale thrillerului hitchcockian (*Marea neliniște/ High Anxiety*, 1977) și ale filmelor istorice (*Istoria Lumii, partea I/ History of the World, Part I*, 1981). David și Jerry Zucker, alături de Jim Abrahams, au resuscitat filmul-dezastru în *Avionul buclucaș/ Airplane!* (1980). Astfel de abordări caraghioase ale convențiilor de gen pot fi întâlnite în comediile burlești din epoca filmului mut și în comediile lui Bob Hope și ale lui Bing Crosby sau în cele cu Dean Martin și Jerry Lewis. Parodierea Hollywoodului era o tradiție hollywoodiană în toată regula.

Scorsese ca sinteză

Câțiva regizori au reușit să exprime teme personale prin adaptarea anumitor particularități ale filmului european de artă și mulți alții au făcut-o prin reînvierea tradiției studiourilor. Foarte puțini însă au reușit să le facă pe ambele. Coppola a reușit pentru o anumită perioadă, dar Martin Scorsese a îmbinat ambele posibilități într-un mod mult mai consistent. Crescut cu filme hollywoodiene, cu filmele neorealismului italian și cu filme clasice difuzate de televiziuni, Scorsese a studiat regia la Universitatea din New York. Și-a creat o reputație în zona cinematografiei *underground* prin câteva scurtmetraje și două lungmetraje cu buget mic înainte ca filmul *Crimele din Mica Italie/ Mean Streets* (1973) să atragă atenția unui public mai vast. *Alice nu mai locuiește aici/ Alice Doesn't Live Here Anymore* (1974) și *Șoferul de taxi* i-au adus faima. *Taurul furios/ Raging Bull* (1980), o biografie a faimosului boxer Jake LaMotta, i-a adus și mai multă atenție; numeroși critici îl consideră cel mai bun film american al anilor 1980. Filmele ulterioare ale lui Scorsese (*Regele comediei/ King of Comedy,* 1982; *Ultima ispită a lui Iisus/ The Last Temptation of Christ*, 1988; *Băieți buni/ Goodfellas*, 1990) i-au întărit reputația de regizor cu cel mai mare succes de critică al generației sale.

Ca regizor-cinefil, Scorsese era profund îndatorat tradiției hollywoodiene. Muzica pentru *Șoferul de taxi* a fost realizată de Bernard Herrmann, compozitorul lui Hitchcock, și, în pregătirea filmărilor la *New York, New York*, Scorsese a studiat musicalurile din anii 1940. Mai târziu, cu *Promontoriul groazei/ Cape Fear* (1991), avea să reia un thriller clasic. Dar, la fel ca Altman și Allen, a fost influențat și de cinematograful european. O schimbare de plan din *Taurul furios* putea fi inspirată în egală măsură de Godard sau de *Shane*, al lui George Stevens, iar explorarea lumii lui Rupert Pupkin din *Regele comediei* creează o ambiguitate felliniană în legătură cu ce e real și ce este imaginar.

Scanned with OKEN Scanner

Conștiința cinefilă a lui Scorsese este perceptibilă și în virtuozitatea demonstrațiilor sale tehnice. Pe lângă secvențe de dialog intense și agresive, destinate să pună în valoare abilitățile unor actori precum Robert De Niro, există unele de acțiune fizică potențate prin mișcări de cameră uimitoare. Aceste scene de acțiune sunt adesea abstracte și lipsite de dialog, provenite dintr-un imaginar hipnotic: un taxi galben traversând străzile diavolești încețoșate (*Șoferul de taxi*, **fig. color 22.10**), bile de biliard ricoșând pe o masă de biliard (*Culoarea banilor/ The Color of Money,* 1986). Fiecare secvență de box din *Taurul furios* este decupată și filmată diferit (**fig. 22.26, 22.27**). În timp ce alți regizori-cinefili creau spectacolul prin efecte speciale de ultimă generație, Scorsese îi ținea pe spectatori cu sufletul la gură printr-un stil îndrăzneț, idiosincrazic.

La fel ca filmele lui Allen, cele realizate de Scorsese au o componentă autobiografică puternică. *Crimele din Mica Italie* a fost inspirat de tinerețea sa, ca exponent al comunității italo-americane (vezi fig. 22.23). După ani în șir de comportament autodistructiv, s-a simțit pregătit să atace *Taurul furios:* „Am înțeles atunci cine era Jake, dar numai după ce am trăit o experiență similară. Am avut pur și simplu noroc că s-a întâmplat să existe un proiect gata pregătit care mă invita să exprim ceea ce trăisem."* Poate datorită faptului că este absorbit emoțional în poveștile sale, filmele lui Scorsese se concentrează asupra unor protagoniști foarte motivați, chiar obsedați, iar tehnica lui ne plasează adesea în mintea acestora. Planuri subiective rapide, imagini filmate în ralanti și sunetul subiectivizat amplifică identificarea noastră cu boxerul Jake LaMotta, cu șoferul de taxi Travis Bickle și cu comediantul aspirant Rupert Pupkin (**fig. 22.28**). Precum Eastwood, Scorsese și-a continuat cariera până în anii 2010, fiind ghidat de principiul „unul pentru ei, unul pentru mine". Era dispus să colaboreze în proiecte propuse de alții (*Aviatorul/ The Aviator*, 2004; *Insula Shutter/ Shutter Island*, 2010) pentru a le putea realiza pe cele față de care avea un devotament aproape sacru (*Bandele din New York/ Gangs of New York*, 2002; *Tăcerea/ Silence*, 2016). Tehnica lui flamboaiantă putea energiza atât o dramă serioasă plasată în trecut (*Vârsta inocenței/ The Age of Innocence*, 1993), cât și o sagă de tabloid despre excesul american (*Lupul de pe Wall Street/ The Wolf of Wall Street*, 2013).

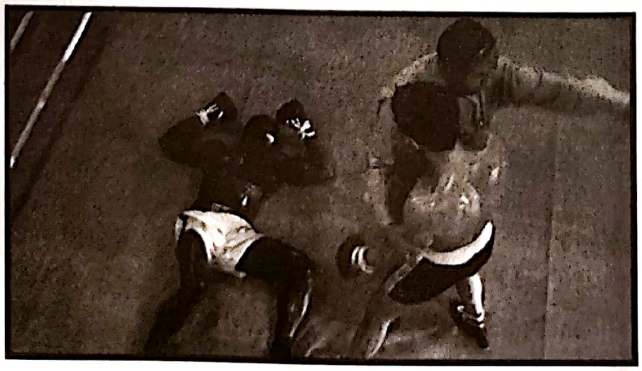
Dacă Scorsese îi omagiase pe maeștrii pe care îi admira, și cineaștii mai tineri i-au recunoscut lui influența. *Regele Leu* (1994) include o trimitere la replica din *Șoferul de taxi,* „Are you talking to me?"/ „Vorbești cu mine?". Filmul *Țeapă în stil american/ American Hustle*, al lui David O. Russell (2013), imită un cadru din *Băieți buni* filmat din interiorul unei mașini, iar faimosul plan-secvență „Copacabana" din același film al lui Scorsese este recreat în *Pierde-vară/ Swingers* (1996). *Joker* (2019), în regia lui Todd Phillips, îmbină elemente ale benzii desenate care stă la baza scenariului cu elemente preluate din *Șoferul de taxi* și din *Regele comediei.*

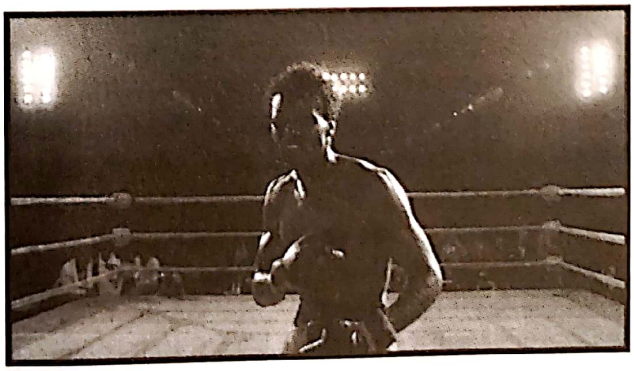
Timp de 50 de ani, Scorsese a arătat că un cineast poate îmbina cu abilitate impulsurile experimentale, viziunea personală și respectul pentru meșteșugul tradițional hollywoodian care a caracterizat anii 1970. Astfel, a devenit o personalitate venerată de mai multe generații de regizori și de cinefili.

OPORTUNITĂȚI PENTRU INDEPENDENȚI

Dificultățile și redresarea marilor studiouri au fost legate de soarta producției independente din Statele Unite

* Citat în David Thompson and Ian Christie, ed., *Scorsese on Scorsese* (Londra: Faber and Faber, 1989), pp. 76–77.





22.26, 22.27. Două lupte diferite de box din *Taurul furios*, una filmată dintr-o perspectivă obiectivă, cealaltă dintr-una subiectivă, din punctul de vedere al lui Jake.

Scanned with OKEN Scanner

22.28. Gazdă aspirantă a unui talk-show, Rupert Pupkin ia interviuri unor surogate din carton ale Lizei Minnelli și Jerry Lewis în subsolul apartamentului său (*Regele comediei*).

din această perioadă. Decizia Paramount din 1948 și dezvoltarea pieței pentru filmele dedicate adolescenților au dat posibilitatea unor companii independente precum Allied Artists și American International Pictures (AIP) să intre pe piața filmelor de buget redus (vezi *Filmele exploitation*, din Capitolul 15).

La sfârșitul anilor 1960, independenții care făceau filme cu buget redus au devenit mai puternici, parțial datorită relaxării Codului Hays și în parte din cauza declinului marilor studiouri. Odată cu relaxarea controlului cenzurii, anii 1960 au adus creșterea numărului de filme erotice în genuri *exploitation*. Filmele cu nuditate (așa-numitele „nudies") s-au ivit din lumea filmului pornografic de 16 mm și puteau fi văzute în cinematografe decrepite din cartierele centrale americane. Erotismul a început să fie mixat cu scene sângeroase în filmele lui Herschell Gordon Lewis, *Festinul sângelui/ Blood Feast* (1963) și *2000 de maniaci/ 2000 maniacs* (1964). Russ Meyer și-a început cariera în filmele erotice înainte de a-și descoperi combinația idiosincrazică de montaj strident, violență macabră și scene de sex exagerate (*Motorpsycho*, 1965; *Mai repede, pisicuță! Omoară! Omoară!/ Faster Pussycat, Kill! Kill!*, 1966). Filmele regizate de Meyer, precum *Vulpiță/ Vixen* (1968), au deschis calea pentru intrarea în *mainstream* a pornografiei anilor 1970.

Mania pentru filmele de tineret a fost hrănită de ciclul de filme cu bande de motocicliști realizate de AIP și de filmul *Sălbatici și pe străzi/ Wild in the Streets* (1968). Principalul regizor al AIP, Roger Corman, a exercitat o influență considerabilă asupra tinerilor cineaști de la finalul anilor 1960, iar AIP le-a dat ocazia să se afirme lui Coppola, Scorsese, Bogdanovich, Milius, De Palma, Robert De Niro și Jack Nicholson. Filmul independent cu buget redus *Noaptea morților vii/ Night of the Living Dead* (1968), respins de AIP pentru că era prea sângeros, a ajuns un film cult și a lansat cariera regizorului George Romero (**fig. 22.29**).

În cea mai mare parte a anilor 1970, producțiile independente s-au dovedit o alternativă robustă la oferta marilor companii. În timp ce studiourile reduceau numărul de filme produse, filmele cu buget redus umpleau locurile rămase libere pe piață. Companiile au început să se specializeze în anumite genuri – filme cu arte marțiale, de acțiune, erotice (*sexploitation*). Filmele adresate publicului afro-american (*blaxploitation*) puneau în valoare tineri actori de culoare și, câteodată, cineaști africani din America precum Gordon Parks, Sr. (*Shaft*, 1971) și Michael Schultz (*Liceul Cooley/ Cooley High*, 1975; *Spălătoria de mașini/ Car Wash*, 1976). Prin deschiderea adusă de filmele *Cu fruntea sus/ Walking Tall* (1973) și *Granița ținutului Macon/ Macon County Line* (1974), docudramele sudiste (*hicksploitation*) au devenit, în timp, hituri ale circuitului de cinematografe *drive-in*. Odată cu succesul filmelor *Noaptea morților vii* și *Exorcistul*, piața filmelor horror pentru adolescenți a fost acaparată de producții precum grotescul *Masacrul din Texas/ Texas Chainsaw Massacre* (1974), al lui Tobe Hooper, și mai sobrul și mai costisitorul *Halloween*. Noua companie a lui Corman, New World Pictures, a lansat cicluri și a pregătit noi regizori (Jonathan Demme, John Sayles, James Cameron).

În unele cinematografe, filmele mai ieftine puteau găsi un public care nu era interesat de aspectul șlefuit al filmelor de studio. Sunn International a descoperit, spre uimirea marilor companii, că exista încă un public

22.29. Cu *Noaptea morților vii*, Romero a fost pionierul filmului horror cu buget redus, de multe ori realizat cu ajutorul prietenilor care interpretau roluri de monștri. Genul avea să devină o constantă a cinematografiei independente de după anii 1970.

Scanned with OKEN Scanner

format din familii care puteau fi ademenite din fața televizoarelor cu povești de aventuri petrecute în sălbăticie și cu documentare cvasireligioase. Tom Laughlin, regizorul, starul și producătorul întreprinzător al filmului *Billy Jack* (1971), a arătat că spectatorii din orașele mici veneau încă la filme care îmbinau sentimentalism, acțiune și teme populiste. Între timp, adolescenții și studenții roiau în jurul unor filme scandaloase precum *Flamingi roz/ Pink Flamingos* (1974), al lui John Waters, care datora multe filmului *underground* (Capitolul 24). Sălile de cinema au descoperit că filmele proiectate la miezul nopții puteau atrage un public mai tânăr; *The Rocky Horror Picture Show* (1975) și *Eraserhead* (1978) au devenit profitabile fiind proiectate exclusiv în astfel de contexte.

Marile studiouri au răspuns prin absorbirea elementelor senzaționaliste care conferiseră forță filmelor independente. Filmele de mare buget au devenit mai explicite din punct de vedere sexual, iar la un moment dat Russ Meyer, regizor de filme erotice, a lucrat la 20th Century-Fox (*Dincolo de Valea Păpușilor/ Beyond the Valley of the Dolls*, 1970). *Exorcistul* exploata blasfemia și dezgustul visceral la un nou nivel. *Războiul stelelor* și *Întâlnire de gradul trei* au absorbit elementele SF-ului cu buget redus (*Singur în spațiu/ Silent Running*, 1971; *Steaua întunecată*, 1974), în timp ce *Alien* (1979) și alte filme reflectau noile standarde ale violenței sângeroase trasate de regizori independenți precum Carpenter și David Cronenberg (*Fiori/ Shivers*, 1975; *Turbare/ Rabid*, 1977; *Progeniturile/ The Brood*, 1979). „Filmele *exploitation* se numeau în acest fel deoarece făceai un film pe o temă sălbatică și îl asezonai cu multă acțiune, cu un pic de sex și, poate, cu o găselniță stranie", a scris Corman. „Mai târziu, marile studiouri și-au dat seama că puteau avea un succes comercial imens cu filme *exploitation* de mare buget."*

Pe lângă independenții care aspirau la piața *mainstream*, a apărut un sector independent mai ambițios din punct de vedere artistic. New Yorkul a devenit un fel de „off-Hollywood". Shirley Clarke, cunoscută pentru scurtmetrajele ei despre dans și experimentale, a adaptat piesa de teatru *Filiera/ The Connection* (1962) și a realizat semidocumentarul *Lumea cool/ The Cool World* (1963). Jonas și Adolfas Mekas au avut drept modele pentru filmele *Armele copacilor/ Guns of the Trees* (1961) și *Aleluia, coline!/ Hallelujah the Hills* (1963) experimentele noilor valuri europene.

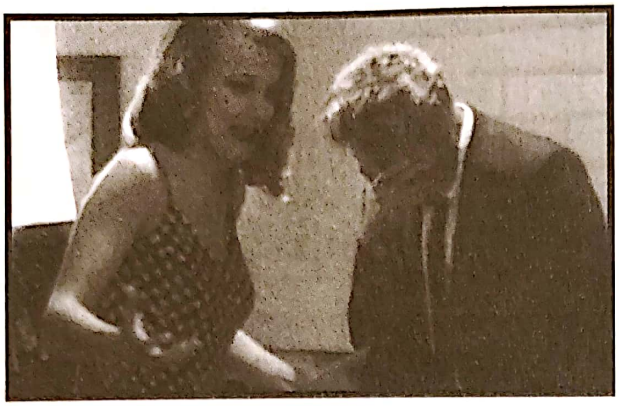
John Cassavetes a fost cel mai faimos membru al acestui grup din afara Hollywoodului. Actor newyorkez, Cassavetes și-a construit o carieră în teatru și la televiziune. A strâns donații pentru a regiza *Umbre/ Shadows* (1961). „Filmul pe care tocmai l-ați văzut a fost o improvizație": acest generic final tăios anunța decizia estetică principală a lui Cassavetes. Povestea, despre doi frați afro-americani și sora lor, desfășurată în lumea jazzului și a petrecerilor newyorkeze, a fost trasată anterior, iar evoluția dramatică a fiecărei secvențe a fost plănuită. Însă, în timpul filmării, actorii aveau libertatea să-și construiască propriul dialog. Deși a adoptat un stil semidocumentar, cu o imagine granulată (**fig. 22.30**), Cassavetes se baza, de asemenea, pe compoziții cu o profunzime mare a câmpului de claritate și pe interludii poetice întâlnite și în filmele hollywoodiene contemporane. *Umbre* a câștigat premii la festivaluri și l-a determinat pe Cassavetes să participe la câteva proiecte hollywoodiene eșuate. S-a întors la cinematograful independent, și-a finanțat filmele jucând în proiecte comerciale și a devenit o figură emblematică pentru regizorii tineri.

Bazându-și estetica pe un realism brut, Cassavetes a realizat o serie de filme cu interpretări actoricești cvasi-improvizate și cu mișcări libere de cameră. *Chipuri/ Faces* (1968) și *Soții/ Husbands* (1970), cu transfocările lor bruște spre prim-planurile personajelor și cu căutarea lor de detalii revelatorii, folosesc tehnicile cinemaului direct pentru a comenta pe marginea dezamăgirilor cuplurilor din clasa de mijloc americană (**fig. 22.31**). În mod caracteristic, comedia lui contraculturală, *Minnie și Moskowitz/ Minnie and Moskowitz* (1971), se învârte în jurul unei povești de

22.30. Bătaia lui Ben din *Umbre*, filmată într-un stil brut.

* Roger Corman și Jim Jerome, *How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime* (New York: Random House, 1990), p. 34.

Scanned with OKEN Scanner



22.31. După ce glumește și țipă, Jeannie, pe care Frost a agățat-o într-un bar, este tulburată atunci când acesta începe să plângă. În scurt timp află că se preface (*Chipuri*).

dragoste dintre o hipiotă de vârstă mijlocie și un curator de muzeu singuratic. În *O femeie sub influență/ A Woman Under the Influence* (1974), *În seara premierei/ Opening Night* (1979) și *Urmele dragostei/ Love Streams* (1984), drama alternează între episoade cotidiene și scene explozive dureroase, care împing fiecare actor la limita isteriei. Acest ritm spasmodic și concentrarea asupra anxietății aflate dedesubtul iubirii și muncii adulte au făcut ca melodramele de maturitate ale lui Cassavetes să pară experimentale, după standardele Hollywoodului anilor 1970 și 1980.

Scena newyorkeză a primit un nou imbold de energie de la filmul lui Joan Micklin Silver, *Strada Hester/ Hester Street* (1975), o dramă a vieții evreiești în New Yorkul sfârșitului de secol XIX. Realizat cu un buget mai mic de 500 000 de dolari, a fost lansat pe plan național și a obținut cinci milioane de dolari din vânzarea de bilete. Când a primit o nominalizare la Oscar, filmul a iscat un nou val de interes pentru cinematografia din afara Hollywoodului.

Impulsul independent s-a răspândit la cineaștii regionali, care au reușit să realizeze filme cu bugete reduse centrate asupra unor medii culturale rareori reprezentate pe ecran. John Waters a întruchipat orașul Baltimore ca pe un Peyton Place *camp* (*Probleme femeiești/ Female Trouble*, 1975), iar filmul lui Victor Nuñez, *Gal Young'Un* (1979), își desfășura acțiunea în Florida în timpul Marii Crize. O altă dramă istorică a fost filmul regizat de John Hanson și de Rob Nilsson, *Luminile nordului/ Northern Lights* (1979), plasat în 1915 în Dakota de Nord, în timpul grevelor pentru drepturile muncitorilor. A câștigat premiul pentru Cel mai bun film de debut la Festivalul de Film de la Cannes.

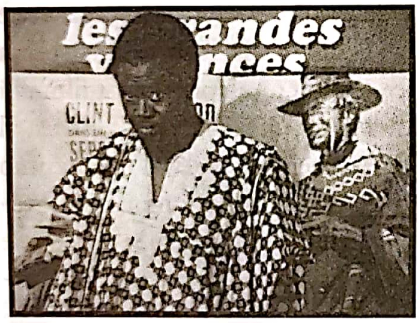
Încet, încet, au apărut săli de cinema alternative, care proiectau filme independente. În afară de Anthology Film Archives din New York (fondat în 1970), mai multe festivaluri au apărut în Los Angeles (Filmex, 1971), în Telluride și Colorado (1973), în Toronto și Seattle (1975). Tot o noutate a fost și US Film Festival (1978), rebotezat „Sundance" mai târziu. În același timp, cineaștii întreprinzători au organizat Independent Feature Project (IFP) ca o asociație a cineaștilor independenți. IFP a lansat în 1979 Independent Feature Film Market ca o platformă pentru filme finalizate și pentru proiecte în dezvoltare. Cinematograful independent american era pregătit pentru decolare.

În anii 1960, studiourile falimentare au căutat să găsească noi identități corporatiste și noi modele de afaceri. După câteva căutări, anii 1970 au impus modele care vor domina filmul american în viitor. O nouă generație de moguli va încheia parteneriate cu regizori-producători de tipul lui Lucas și Spielberg sub auspiciile unei corporații. Studiourile se vor concentra asupra finanțării și producției filmelor de succes. Pe lângă industria care se extindea, a existat un sector independent al cărui noroc a fluctuat, dar care a sporit diversitatea culturii cinematografice americane prin preocuparea pentru povești și stiluri alternative.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL 23

CINEMATOGRAFUL CRITIC POLITIC AL ANILOR 1960 ȘI 1970



Tensiunile dintre puterile occidentale și blocul sovietic nu au slăbit pe parcursul anilor 1960, dar existau semne că modelul lumii bipolare se fisura. Rivalitatea crescândă dintre China și Uniunea Sovietică a dus la o ruptură fățișă în 1960. Pe durata întregului deceniu ce a urmat, popoarele est-europene s-au străduit să slăbească influența Moscovei. În același timp, Lumea a Treia părea că începe să se afirme. Coloniile au devenit state suverane, iar o mare parte dintre conducătorii acestora au respins atât metodele sovietice, cât și pe cele occidentale. Tiermondismul, așa cum a ajuns să fie numit, venea cu speranța că aceste țări în curs de dezvoltare nu doar că vor obține adevărata eliberare, ci se vor folosi totodată de experiența opresiunii pe care au suferit-o pentru a construi societăți mai drepte.

Progresul economic era prioritar, însă diversele regiuni evoluau într-un ritm inegal. Mexic, Singapore, Taiwan și Coreea de Sud au devenit subit centre de producție. În schimb, India și Africa nu avansau destul de repede pentru a compensa creșterea accelerată a populației lor.

Violența politică a amplificat dificultățile de dezvoltare. Pe lângă confruntările majore dintre Est și Vest – în Cuba, Vietnam și Orientul Mijlociu –, Lumea a Treia a avut de îndurat lovituri de stat, agresiuni externe, războaie civile și conflicte etnice. Adesea aceste lupte au dat naștere speranțelor revoluționare. Spre finalul anilor 1960 observatorii radicali au sugerat că suveranitatea, naționalismul și reforma economică nu erau suficiente pentru a ajuta națiunile în curs de dezvoltare. Militanții au susținut că sistemele de clasă din aceste țări, relicve ale perioadei coloniale, trebuiau restructurate prin revoluție socialistă.

Aceste evenimente din Lumea a Treia au avut un impact puternic asupra istoriei filmului. Odată cu extinderea industrializării, creștea și rata

Scanned with OKEN Scanner

frecventării cinematografelor. Creșterea continuă a orașelor din Lumea a Treia – cu câte 10 până la 11 milioane de persoane pe an în anii 1960 – a făcut ca publicul să devină mai numeros. În mod semnificativ, acest lucru s-a întâmplat într-un moment în care frecventarea sălilor de cinema în Europa și Statele Unite era în declin. O mai mare proporție din publicul de cinema mondial a ajuns să fie constituită de indieni, africani și asiatici.

Lumea a Treia era în avangarda cinematografiei revoluționare, prefigurând tendințe care aveau să apară în țările dezvoltate. Oamenii făceau presiuni pentru schimbare socială – prin protest, prin rezistență în fața autorității și uneori prin confruntare violentă. Între mijlocul anilor 1960 și mijlocul anilor 1970 realizarea și vizionarea filmelor au devenit acte politice într-o măsură nemaiîntâlnită de la cel de-Al Doilea Război Mondial până la acel moment. Prima parte a acestui capitol analizează felul în care cineaștii au folosit cinemaul ca instrument de schimbare socială și ca armă de eliberare politică.

În țările din blocul sovietic mulți cetățeni făceau eforturi pentru liberalizarea societăților comuniste, iar operele cele mai provocatoare din punct de vedere politic din cinemaul est-european și sovietic adesea susțineau individualitatea imaginației artistului. În Europa de Vest și America de Nord grupurile de stânga neortodoxe criticau politicile guvernamentale, instituțiile de educație și condițiile economice. Politica radicală a pătruns în viața cotidiană. După cum se spunea adesea, ceea ce era personal devenise politic.

Mulți dintre radicalii din Vest erau sceptici față de umanismul democratic la care râvneau reformiștii din blocul sovietic. Societatea capitalistă, credeau mulți, menținea o „democrație iluzorie" și o „toleranță represivă". Adesea radicalii i-au luat ca modele pentru o revoluție populară pe liderii Lumii a Treia, printre care Mao Zedong, Che Guevara și Fidel Castro. Cu toate acestea, până spre mijlocul anilor 1970 militantismul a cedat locul unei micropolitici care s-a concentrat în mod pragmatic pe probleme specifice. În țările occidentale „cultura politică a disidenței", după cum o numea un istoric, a început să pătrundă în viața de zi cu zi.* A doua parte a acestui capitol analizează felul în care această cultură a influențat producția de film în Lumea Întâi și Lumea a Doua.

CINEMATOGRAFUL POLITIC ÎN LUMEA A TREIA

În Brazilia, Cinema Nôvo (vezi *Cinema Nôvo*, din acest capitol) ajunsese la un compromis între cinemaul de autor și critica politică. Filmele mișcării se adresau în special spectatorilor cultivați, care apreciau cinematograful european de artă. La finalul anilor 1960, regizorii Lumii a Treia au început să realizeze filme critice politic destinate unui public mai larg.

În unele țări, cinemaul politizat a apărut din aceleași preocupări pentru critica socială care i-au propulsat pe cineaștii anilor 1950. Actorii și regizorii care obținuseră succesul într-o industrie bine organizată se aflau pe o poziție puternică, din care puteau să realizeze filme critice. Egipteanul Youssef Chahine, de pildă, s-a putut folosi de reputația sa comercială pentru a regiza filme populiste precum *Pământul părinților noștri/ Al-ard* (1969; **fig. 23.1**). În Turcia, actorul Yilmaz Güney a beneficiat, de asemenea, de o industrie națională în dezvoltare. Popularitatea sa i-a permis să regizeze *Speranță/ Umut* (1970), în care Güney interpretează rolul unui taximetrist care speră să se îmbogățească prin câștigarea la loterie. Insistența asupra rutinei zilnice și structura episodică a filmului îl plasează în descendența neorealismului italian și al cinemaului de artă de la începutul anilor 1960, în timp ce ritmul său lent și folosirea „timpilor morți" îi dovedesc rezistența față de intrigile spectaculoase (**fig. 23.2**). *Speranță* a inspirat o nouă practică cinematografică „angajată" în Turcia.

În India, filmul lui Mrinal Sen *Bhuvan Shome* (1969) a luat naștere, în mare parte, din imboldul resimțit de regizor de a lansa o critică socială. Sen făcuse parte din mișcarea de stânga a Teatrului Popular Indian și realiza filme încă din 1956, însă *Bhuvan Shome*, o satiră amuzantă la adresa birocraților neocolonialiști, l-a condus spre ceea ce acesta a numit „un gust pentru pamfletăreală"**. Folosindu-se de animație, de un montaj în stil sovietic și de filmări documentare ale unor marșuri de protest, toate acestea combinate cu scene realiste din mediul rural, Sen a creat o satiră amuzantă despre un birocrat fără inimă care se hotărăște să-și aline plictiseala vânând păsări (**fig. 23.3**). Alături de Ritwik Ghatak, regizorul de stânga care se apucase de predat (vezi *Înotând împotriva curentului: Guru Dutt și Ritwik Ghatak*, din

* Vezi H. Stuart Hughes, *Sophisticated Rebels: The Political Culture of European Dissent, 1968–1987* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), pp. 3–14.

** În Aruna Vasudev, *The New Indian Cinema* (Delhi: Macmillan, 1986), p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

23.1. O filmare pe macara lină ce reflectă dibăcia tehnică a solidei industrii cinematografice egiptene (*Pământul părinților noștri*).

23.2. *Speranță*: în timp ce Djabbar (interpretat de Güney) și clientul său discută despre găsirea unei comori îngropate, aceștia străbat un cartier care prin bogăția sa pare că-și bate joc de visurile lor.

Capitolul 18), Sen a contribuit la crearea Noului Cinema Indian de la începutul anilor 1970.

Aspirații revoluționare

Chahine, Güney și Sen exemplifică tendința generală de la finalul anilor 1960 de politizare a cinematografiei din Lumea a Treia. Însă tiermondismul reclama o practică cinematografică mai militantă de atât. Mulți credeau că revoluția din Lumea a Treia era iminentă. În 1962, Algeria își câștigase prin război independența față de Franța. Coloniile africane, proaspăt eliberate, prezentau semne promițătoare în ceea ce privea guvernarea autohtonă. Unele războaie de gherilă din America Latină avuseseră, inițial, succes. Organizația pentru Eliberarea Palestinei (OEP), înființată în 1964, promitea să le ofere palestinienilor o patrie. Fidel Castro a condus o revoluție în Cuba, iar invazia din Golful Porcilor, susținută de SUA, a fost respinsă cu ușurință.

Ruptura Chinei de Moscova în 1960 părea să semnaleze apariția unui tip de comunism non-sovietic, iar declarațiile lui Mao Zedong au avut o imensă autoritate în rândul radicalilor pe toată durata anilor 1960. În Vietnam, Frontul Național de Eliberare al lui Ho Chi Minh, aflat în război cu regimul corupt din sud, a reușit să reziste intervenției americane.

Posibilitatea unei revoluții tricontinentale i-a inspirat pe mulți regizori. De exemplu, în Orientul Mijlociu a apărut o mișcare a Noului Cinema dedicată revoluției din Lumea a Treia. Filme anticolonialiste din Egipt, precum *Cairo '30* (1966), al lui Salah Abou Seif, și *Rebelii/ Al-moutamarridoune* (1968), al lui Tewfik Saleh, au inspirat regizori din Liban, Tunisia și Egipt să realizeze filme militante. Organizațiile de rezistență din Palestina și Algeria au realizat scurte filme de propagandă. Marocanii au înființat o revistă, *Cinema 3* (unde „3" venea de la Lumea a Treia). În decembrie 1973, concomitent cu o conferință a țărilor nealiniate, Algerul a găzduit o întrunire a cineaștilor din Lumea a Treia. Acțiuni similare au avut loc în Asia, Africa și America Latină.

Premisa fundamentală a cinemaului revoluționar din Lumea a Treia era aceea că arta, chiar și atunci când pare a fi doar divertisment, este profund politică.

23.3. Când Bhuvan Shome, un birocrat rece, merge să vâneze în apropierea unui sat, o femeie cu suflet cald îl învață despre viață, arătându-i inclusiv cum să se camufleze ca arbore (*Bhuvan Shome*).

Scanned with OKEN Scanner

Poveștile spuse, viziunile cu care spectatorului i se cere să se identifice, setul de valori implicite din acțiunile prezentate și chiar maniera în care este spusă povestea – s-a considerat că toate acestea reflectă ideologii politice. Filmele hollywoodiene, care dominau piața în Lumea a Treia, au devenit o țintă evidentă. Cinemaul revoluționar nu-și propunea doar să respingă ideologia deghizată în divertisment, ci și să-i ofere spectatorului o experiență cinematografică eliberatoare politic.

Genuri și stiluri politice

Într-o anumită măsură, cinemaul revoluționar a folosit genurile tradiționale, precum documentarul sau filmul de critică socială, plasate în contemporaneitate. Însă în America Latină sau în Africa cineaștii au creat noi genuri de filme de ficțiune.

Un gen comun l-a constituit examinarea istorică a luptelor de masă împotriva imperialismului. În mai toate țările, cineaștii au găsit acțiuni de rezistență sau de rebeliune din trecut, care puteau avea o nouă relevanță în peisajul contemporan. Mai exista *filmul de exil*, care descria experiențele unor indivizi rupți de originile lor, ce reflectau din străinătate asupra țărilor lor natale. Cineaștii africani care studiau peste hotare în anii 1960 au realizat adesea filme în acest gen; și cineaștii latino-americani l-au folosit pentru a-și examina exilul politic în anii 1970. Un alt gen se ocupa de culturile indigene, aflate în căutarea unei identități naționale nealterate de colonialism. În acest gen (cunoscut în cinemaul african drept *întoarcerea la origini*), cineaștii se inspirau din folclor, mituri și ritualuri, transformând aceste elemente pentru a reflecta critic asupra politicii contemporane.

Stilistic, cineaștii militanți ai Lumii a Treia au refuzat perfecțiunea tehnică identificată cu spectacolul hollywoodian. Camerele de filmat ușoare și eclerajul simplu folosite de cinemaul direct le-au permis să realizeze filme ieftin și rapid. În plus, astfel de tehnici creau o senzație de întâlnire directă și intimă cu evenimentul. Aspectul stilistic brut era în sine o declarație politică.

Cu toate acestea, cineaștii erau deschiși și spre subtilități estetice. Regizorii cubanezi și chilieni, urmând exemplul lui Glauber Rocha, au transformat filmarea din mână într-o forță agresivă, cinetică. Mai mult decât atât, deoarece sunetul era rareori înregistrat în timpul filmării, postsincronizarea oferea ample posibilități de manipulare a sunetului în raport cu imaginea. Regizorii cubanezi, Cine Liberación din Argentina și regizorii Noului Cinema Chilian au reluat tehnicile de montaj sovietice ca parte din strategia lor de respingere a stilului de continuitate hollywoodian.

Majoritatea cineaștilor militanți ai Lumii a Treia proveneau din clasa de mijloc și mulți dintre aceștia fuseseră instruiți în Europa. Erau intelectuali cu o cunoaștere solidă a tradițiilor cinematografiei americane și europene. Prin urmare, filmele lor au îmbinat adesea inovația formală și interpelarea emoțională directă. Multe dintre filmele acestei tradiții au contestat concepțiile occidentale despre arta cinematografică, demonstrând că publicul larg era mai puțin intolerant față de experiment decât îl învățaseră Hollywoodul și cinemaul european să fie. Un film complex din punct de vedere estetic putea, totodată, să pună în discuție preocupări politice împărtășite de publicul său.

America Latină

În 1963 romancierul mexican Carlos Fuentes scria: „La sud de granița voastră, prieteni nord-americani, se află un continent în clocot revoluționar – un continent care deține o bogăție imensă și care totuși trăiește într-o sărăcie pe care voi nu ați cunoscut-o niciodată și pe care cu greu v-o puteți imagina“*. Mulți dintre cineaștii latino-americani au încercat să întrețină prin munca lor acest clocot revoluționar și provocarea pe care le-o arunca Europei și Statelor Unite.

În decursul întregului secol aproape, America Latină fusese dependentă economic de piața mondială controlată de Occident. Majoritatea țărilor exportau resurse naturale pentru a-și putea dezvolta infrastructurile industriale. Însă în anii 1960 s-a înregistrat o stagnare a comerțului în întreaga Americă Latină. Aceasta a dus la răspândirea regimurilor militare autoritare, care au căutat să atragă investiții străine și să reprime disidența politică. Mulți activiști au intrat în clandestinitate. La începutul anilor 1970, Brazilia era una dintre mai multele țări din America de Sud asaltate de războiul de gherilă și de terorismul urban. Pe deasupra, Statele Unite încercau să înăbușe activitățile de stânga care puteau perturba afacerile. Președintele John Kennedy i-a sponsorizat pe exilații cubanezi care au invadat Golful Porcilor în 1961, președintele Johnson a reprimat o revoltă în Republica Dominicană în 1964, iar Agenția Centrală de Informații (CIA) a

* În Jean Franco, „South of Your Border“, în Sohnya Sayres *et al.*, ed., *The 60s without Apology* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984), p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

căutat să răstoarne regimurile necooperante, mai ales pe acela al lui Salvador Allende din Chile. Astfel de acțiuni nu au făcut decât să amplifice impresia că America Latină este un câmp de luptă pe care se înfruntă imperialismul economic și insurecția maselor.

Unii artiști au luat poziție în acest conflict. Argentinianul Antonio Berni a realizat colaje perturbatoare din gunoaie provenite din Lumea Întâi, iar columbianul Fernando Botero a ridiculizat autoritățile în picturile sale stranii cu preoți și generali umflați, cu privirea goală. Mai aproape de cinema era mișcarea *nueva canción* („cântec nou"), care a apărut în Chile ca amestec de surse indigene și versuri critice politic. Aceasta s-a răspândit pe tot cuprinsul Americii Latine, atingând popularitatea internațională prin muzica lui Silvio Rodríguez. Filmul a jucat un rol tot atât de important în prezentarea ideologiei revoluționare prin intermediul artei populare.

În Cuba, singura țară care a trecut printr-o revoluție de stânga, producția de film a fost sponsorizată de regimul lui Fidel Castro, însă în alte părți cineaștii militanți se adunau de obicei câte doi sau trei și lucrau adesea cu grupuri politice sau sindicate. Se putea întâmpla ca un nou guvern să le susțină sau cel puțin să le tolereze activitatea, așa cum a fost cazul în Argentina sau Chile, însă revenirea regimurilor de dreapta i-a împins pe cineaști în exil. Până la mijlocul anilor 1970, mulți dintre aceștia lucrau în afara țărilor lor de origine.

Mai mult decât oricare alți cineaști ai Lumii a Treia, regizorii din America Latină erau bântuiți de cinemaul hollywoodian. Filmele americane dominaseră piețele din sud încă de la mijlocul anilor 1910. Flirtul Hollywoodului cu locațiile și muzica sud-americană în anii 1930 și 1940, chiar dacă ceea ce prezenta erau imagini stereotipe, a sporit interesul publicului față de genurile și de vedetele din SUA. Strălucirea ca de vis a cinematografiei de studio a influențat profund cultura acestor țări. Romancierul argentinian Manuel Puig își amintea că pentru el filmele americane prezentate în cinematograful din micul său oraș creau o „realitate paralelă... care, eram convins, exista cu adevărat undeva dincolo de orașul meu"*.

Regizorii latino-americani politizați au asimilat uneori elemente ale produsului hollywoodian pe care îl cunoșteau atât de bine, însă au apelat și la modele străine de cinema critic social. Ca și în anii 1950, neorealismul a constituit o influență omniprezentă, în special în ceea ce privește utilizarea actorilor neprofesioniști și filmarea în locație. Documentarele cinemaului direct au fost și ele o sursă importantă, așa cum fuseseră și pentru grupul Cinema Nôvo. În *Tarahumara* (1964), de pildă, mexicanul Luis Alcoriza utilizează filmarea din mână la fel ca Ruy Guerra în *Puștile/ Os Fuzis* (**fig. 23.4**). Atât din rațiuni estetice, cât și din rațiuni economice, majoritatea regizorilor latino-americani au filmat în locații cu interpreți neprofesioniști, folosind aparate de filmat ușoare și dialoguri postsincronizate.

La montaj, cineaștii se bazau de obicei pe principiile continuității hollywoodiene. Cu toate acestea, au existat și experimente care trimiteau la cinemaul sovietic mut, în special la „montajul intelectual" al lui Serghei Eisenstein. De exemplu, în filmul argentinian *Ora furnalelor/ La hora de los hornos* (1968) sunt montate în paralel o reclamă la o băutură răcoritoare și sacrificarea unui taur (**fig. 23.5**). Tot astfel, modul de folosire a sunetului poate amplifica montajul structurat tematic. În filmul cubanez *Amintiri despre subdezvoltare/ Memorias del subdesarrollo* (1968) imagini din reportajele de actualități prezentând victime ale torturii militare sunt intercalate cu imagini ale unor femei din înalta societate care aplaudă.

Toate aceste tendințe stilistice, împreună cu elemente preluate din tinerele cinematografii europene, au făcut ca în filmul latino-american granițele dintre

* Manuel Puig, „Cinema and the Novel", în John King, ed., *On Modern Latin American Fiction* (New York: Noonday, 1987), p. 283. Vezi și romanul lui Puig *Betrayed by Rita Hayworth*, trad. Suzanne Jill Levine (New York: Vintage, 1981).

23.4. *stânga* Într-un cadru filmat cu nerv, din mână, indianul Corachi îl înfruntă pe moșierul pentru care lucrează (*Tarahumara*).

23.5. *dreapta* Montaj intelectual în *Ora furnalelor*: taurul, care evocă măcelul muncitorilor din *Greva* al lui Eisenstein, reprezintă asuprirea muncitorilor argentinieni din industria exportatoare de carne de vită.

Scanned with OKEN Scanner

documentar și ficțiune să se estompeze. Folosirea non-actorilor, caracterul imediat pe care îl dă filmarea din mână, interpolarea filmărilor de actualități și accentul pus pe probleme de actualitate au conferit filmelor o imperiozitate de reportaj, chiar și atunci când acțiunea era plasată în trecut. În același timp, prin asimilarea tehnicilor moderniste – flashbackurile fragmentare, narațiunea eliptică, adresarea către camera de filmat –, regizorii au evitat impasibilitatea realismului socialist sovietic.

Mânați de dorința de a surprinde aspirațiile politice ale continentului, noii regizori au căutat un contact mai imediat cu publicul în comparație cu majoritatea celorlalte cinematografii tinere. În Cuba, regizorii au îmbinat forma experimentală și divertismentul. Precum operele tropicaliste ale Cinema Nôvo (vezi *Tropicalism și canibalism*, din acest capitol), unele dintre filme s-au inspirat din tradițiile folclorice, în special din povestirile orale. Alte filme erau concepute cât să provoace discuții după vizionare.

De asemenea, cineaștii latino-americani au semănat cu montajiștii sovietici și cu neorealiștii italieni prin dorința lor de a uni teoria și practica. La finalul anilor 1960, discuțiile critice despre cinematograful politic au generat eseuri și manifeste, cele mai importante fiind *Spre un Al Treilea Cinema* (1969), al lui Fernando Solanas și Octavio Getino, și *Pentru un cinema imperfect* (1969), al lui Julio García Espinosa. Nu a existat nicicând o singură „linie" teoretică pentru a caracteriza toate cinematografiile Lumii a Treia, însă astfel de scrieri, însoțite de filme de o uimitoare energie și forță, au cristalizat problemele cu care se confruntau cineaștii revoluționari din întreaga lume.

Cuba: Cinemaul Revoluției În 1956, un grup de exilați a debarcat pe țărmul Cubei, hotărât să-l răstoarne pe președintele Fulgencio Batista. În mai puțin de trei ani, Batista a fugit din țară. În ziua de Anul Nou, în 1959, Fidel Castro și-a condus trupele de gherilă în Havana. America Latină cunoștea prima revoluție de pe cuprinsul său după cel de-Al Doilea Război Mondial.

Foarte rapid Castro a expropriat pământurile, i-a executat pe oficialii detestatului regim al lui Batista și a naționalizat economia. Cuba s-a proclamat stat socialist și s-a aliat cu URSS, o politică întărită și de embargoul american. După fiascoul invaziei din Golful Porcilor din 1961, sponsorizată de Statele Unite, și criza rachetelor din 1962, Cuba devenea satelit sovietic.

În timp ce URSS a furnizat țării bunuri materiale și ajutor financiar, tovarășul de arme al lui Fidel, Che Guevara, a preferat să meargă să sprijine revoltele din întreaga Americă de Sud. Pentru o mare parte a Lumii a Treia, Cuba a ajuns să simbolizeze revoluția antiimperialistă. Vitalitatea literaturii și muzicii cubaneze a atras atenția întregii lumi și a transformat Cuba într-un centru cultural cu influență asupra altor țări din America Latină.

Prima acțiune a guvernului lui Castro în domeniul artistic a constituit-o crearea în 1959 a lui Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos (ICAIC, „Institutul Cubanez de Artă și Industrie Cinematografică"). Condus de Alfredo Guevara, ICAIC a devenit un centru al noii culturi cinematografice cubaneze. În 1960, a înființat o arhivă de film și o revistă de cinema, *Cine cubano*. Până în 1965, ICAIC a ajuns să dirijeze toate activitățile de producție, distribuție și exploatare de film din țară. Acesta instruia tot personalul din domeniu și coordona importurile și exporturile. După modelul unităților mobile de proiecție din URSS și China, ICAIC a înființat *cine moviles*, camioane care se deplasau în zone izolate pentru a organiza proiecții de filme.

De asemenea, ICAIC a produs foarte multe filme. În timpul guvernărilor anterioare, producția de filme fusese o întreprindere la scară redusă, ieftină, constând aproape în întregime în filme de gen de duzină și pornografie. ICAIC trebuia să creeze o bază de producție. Datorită subvențiilor de stat și a puternicului sprijin pe care l-a constituit vizita unor talente străine, în anii 1960 a fost demarată producția la scară largă. Până la începutul anilor 1970 noul guvern produsese 500 de reportaje de actualități, 300 de documentare de scurtmetraj și mai bine de 50 de lungmetraje. Deoarece cubanezii relativ prosperi erau mari iubitori de cinema, ICAIC își putea recupera costurile de producție pe piața internă. Mai mult decât atât, multe dintre noile filme cubaneze erau potrivite pentru export în Europa și URSS.

Întrucât Cuba avea prea puțini regizori de încredere din perioada prerevoluționară, ICAIC a fost nevoit să comisioneze filme unor persoane ale căror aptitudini nu fuseseră probate. Foști membri ai unui cineclub, Julio García Espinosa și Tomás Gutiérrez Alea realizaseră numai scurtmetraje experimentale înainte de revoluție. Humberto Solás a regizat primul său lungmetraj, monumentalul *Lucía* (1968), pe când avea numai douăzeci și șase de ani. Tinerii regizori ai ICAIC au ajuns să constituie echivalentul tinerelor cinematografii din Europa sau al Cinema Nôvo din Brazilia.

Scanned with OKEN Scanner

La începutul anilor 1960, ICAIC s-a concentrat asupra scurtmetrajelor documentare, care, pe lângă faptul că reprezentau o bună modalitate de formare pentru tinerii talentați, răspundeau și nevoii de a promulga politici guvernamentale. Exponentul de seamă al noului documentar cubanez era Santiago Álvarez, realizatorul filmelor *Now!* (1965), *Hanoi, marți 13/ Hanoi, martes 13* (1967), *79 de primăveri/ 79 primaveras* (1969) și al altor scurtmetraje. Álvarez a combinat filmări de arhivă, titluri, animații și surse sonore variate pentru a crea filme de agitație partizane în spiritul Mișcării sovietice de montaj (**fig. 23.6, 23.7**).

Deși Cuba s-a aliniat politicii Moscovei, artiștii nu au îmbrățișat realismul socialist. Membrii ICAIC au dezbătut natura artei revoluționare, iar cineaștii au fost deschiși la influențe diverse. Lungmetrajele perioadei de început au purtat adesea amprenta neorealismului. García Espinosa și Gutiérrez Alea studiaseră în Italia, la Centro Sperimentale, iar *Episoade din timpul Revoluției/ Historias de la revolución* (1960), al lui Gutiérrez Alea, împrumuta structura episodică a filmului lui Roberto Rossellini, *Paisà*. Scenaristul neorealist Cesare Zavattini a contribuit la scenariul filmului lui García Espinosa *Tânărul rebel/ El joven rebelde* (1961). Până în 1966, cineaștii aveau să depășească modelul neorealist și aveau să adopte strategii ale modernismului cinematografic. Regizorii cubanezi cunoșteau operele lui Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Alain Resnais și ale regizorilor Noului Val Francez. Ei au mai citat, cu afecțiune sau critic, și alte filme. Au apelat, de asemenea, la tehnici caracteristice cinemaului de artă: flashbackuri și flashforward-uri abrupte, secvențe fantasmagorice, filmări din mână, montaj eliptic și un amestec de filmări regizate, documentare și animație într-un colaj cinematografic.

23.6. Prin montaj, în *Hanoi, marți 13* soția președintelui Johnson, Lady Bird, ...

23.7. ... pare că râde de suferința unei femei vietnameze.

Însă regizorii cubanezi nu au imitat pur și simplu cinemaul de artă european. Ca și în cazul regizorilor din Cinema Nôvo, circumstanțele și angajamentele lor i-au determinat să exploreze un modernism politizat. Aceasta s-a întâmplat în paralel cu demersurile similare din țările capitaliste. Cu toate acestea, în Cuba regizorii au modificat în mod constant tehnicile moderniste pentru a le face accesibile publicului larg. ICAIC a salutat experimentele care demistificau procesul de realizare a filmelor. Alfredo Guevara i-a îndemnat pe cineaști să „dezvăluie toate trucurile, toate resorturile limbajului; să demonteze toate mecanismele de hipnoză cinematografică“*. Deoarece regizorii cubanezi au avut tendința de a folosi genuri familiare, forma filmelor lor era mai puțin ambiguă și obscură decât a filmelor regizorilor brazilieni sau europeni.

Moartea unui birocrat/ La muerte de un burócrata (1966), al lui Gutiérrez Alea, de pildă, actualizează acel gen socialist peren – satira birocrației. Animația, reportajele de actualități și fotografiile întrerup acțiunea cu mici fragmente de comedie grotescă ce amintesc de Dušan Makavejev. Filmul trece în viteză prin omagii afectuoase aduse lui Federico Fellini, Luis Buñuel și comedienilor de la Hollywood (**fig. 23.8**).

Tot un ton comic are și filmul lui García Espinosa, *Aventurile lui Juan Quin Quin/ Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), o parodie a westernurilor hollywoodiene care îl are în centrul acțiunii pe un tânăr revoluționar. Alte filme, în special *Amintiri despre subdezvoltare* și *Lucía*, constituiau exemple mai serioase de asimilare a altor tradiții în mod critic (vezi *Două filme revoluționare: Amintiri despre subdezvoltare și Lucía*, din acest capitol).

O altă tentativă importantă de a crea un modernism politic accesibil a constituit-o filmul lui Manuel Octavio Gómez *Prima lovitură de macetă/ La primera carga al machete* (1969). Unul dintre cele câteva filme istorice care comemorau „100 de ani de luptă“, *Prima lovitură* reconstituia o revoltă din 1869, în care maceta a devenit arma tăietorilor de trestie-de-zahăr asupriți. Gómez a realizat filmul ca și cum ar fi fost un reportaj de actualități de la 1969, cu interviuri în fața camerei

* În Julianne Burton, „Revolutionary Cuban Cinema, First Part: Introduction“, *Jump Cut* 19 (1978), p. 18.

Scanned with OKEN Scanner

de filmat, sunet în priză directă, filmare din mână, pe o peliculă cu contrast mare (**fig. 23.9**). Cei mai inovatori regizori cubanezi au recunoscut necesitatea a ceea ce García Espinosa numea în 1969 un „cinema imperfect" – un cinema popular, care punea probleme și îi transforma pe spectatori în „coautori" ai operei.

23.8. O bătaie ochi-pentru-ochi-și-dinte-pentru-dinte într-un cimitir îi evocă pe Stan Laurel și Oliver Hardy (*Moartea unui birocrat*).

23.9. Ca multe filme cubaneze, *Prima lovitură de macetă* se folosește de tehnica cinemaului direct pentru a prezenta evenimente puse în scenă cu o imperiozitate agresivă.

DOUĂ FILME REVOLUȚIONARE: *AMINTIRI DESPRE SUBDEZVOLTARE* ȘI *LUCÍA*

În toamna anului 1968 au avut premiera două filme care exemplificau diversitatea cinemaului cubanez postrevoluționar. Ambele au devenit paradigme ale cinematografiei politice din America Latină. *Amintiri despre subdezvoltare*, regizat de Tomás Gutiérrez Alea, prezintă portretul unui intelectual șovăielnic în ceea ce privește loialitatea sa față de revoluție. Disprețul lui Sergio față de cei care părăsesc Cuba în favoarea Statelor Unite este contrabalansat de stilul lui de viață egocentric și de lipsa de chef în a pune umărul la construirea noii societăți. Gutiérrez Alea utilizează tehnici ale cinemaului de artă deja asociate în cinemaul european cu imaginea „burghezului alienat", folosite pentru a caracteriza o persoană defazată în raport cu revoluția. Flashbackuri abrupte, scene fantasmagorice și un neîntrerupt monolog interior dezvăluie paralizia creativă a lui Sergio și dorințele sale sexuale neîmplinite (**fig. 23.10**). Oarecum în maniera lui Antonioni, Gutiérrez Alea îl urmărește pe Sergio în preumblările sale fără țintă prin oraș. Există chiar și o scenă reflexivă în care Gutiérrez Alea îi povestește lui Sergio despre noul său film, „un colaj care va conține câte un pic din toate" – referindu-se chiar la *Amintiri despre subdezvoltare*.

Deși folosește tehnicile modernismului cinematografic, filmul este cu mult mai puțin obscur și mai puțin ambiguu decât omoloagele sale europene. Incertitudini de moment sunt rapid deslușite de comentariul verbal sau de situația narativă. Monologul interior conferă un sens tematic lungului plan filmat cu un teleobiectiv, în care chipul lui Sergio se dezintegrează (**fig. 23.11**). Colajul de ficțiune și documentar realizat de Gutiérrez Alea îi permite acestuia să exploreze principii ale montajului intelectual (vezi *Scrierile teoretice ale cineaștilor Mișcării de montaj*, din Capitolul 6). Aici juxtapunerile reflectă tot conștiința chinuită, paralizată a lui Sergio. În punctul culminant al filmului, în plină desfășurare a crizei cubaneze a rachetelor, Gutiérrez Alea alternează planurile cu

23.10. Sergio, intelectualul emasculat, își trage dresul nevestei sale peste față și se holbează la reflexia chipului său mânjit de ruj (*Amintiri despre subdezvoltare*).

Scanned with OKEN Scanner

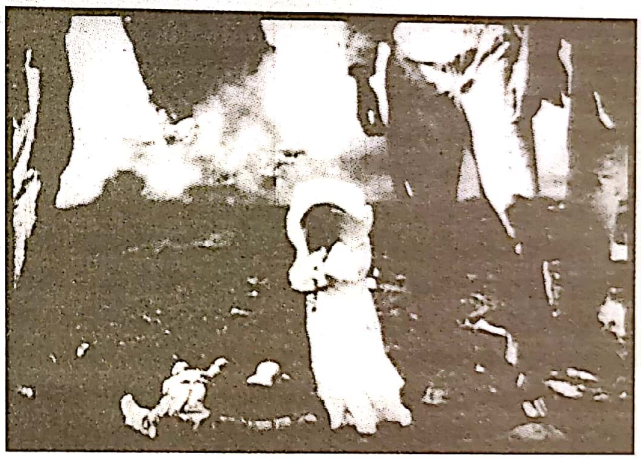
Sergio în *penthouse*-ul său și filmări de actualități prezentând mobilizarea din Havana (**fig. 23.12**). Imaginile finale ale filmului, cu valurile ce se sparg, citează începutul lui *Potemkin*; iar peste aceste imagini auzim huruielile tancurilor cubaneze care se avântă în luptă.

Și *Lucía*, regizat de Humberto Solás, își plasează personajele principale în mijlocul unor crize politice. Filmul celebrează lupta pentru libertate a Cubei prin trei episoade din istoria cubaneză, fiecare dintre acestea având în centrul său o femeie numită *Lucía*. „*Lucía* 1895" prezintă o femeie curtată de un agent secret spaniol; acesta se folosește de dragostea ei pentru a obține informații despre gruparea de rebeli a fratelui ei. În „*Lucía* 1933" o femeie și iubitul său revoluționar sunt martori ai felului în care partidul din care face parte bărbatul se afundă în corupție. „*Lucía în anii 1960*" este o comedie în care o femeie plină de viață învață să i se opună tiranicului său soț.

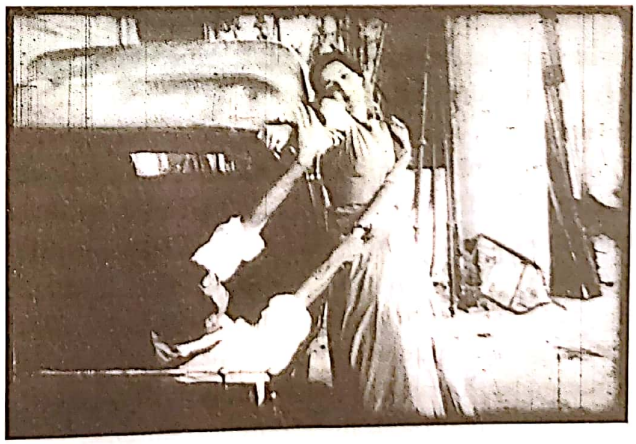
În tinerețea sa, Solás era îndrăgostit de Alain Resnais și de Michelangelo Antonioni și fiecare episod din *Lucía* explorează diferite mode ale modernismului cinematografic. „*Lucía* 1895" oscilează între imagini supraexpuse orbitoare, asociate cu confortul vieții burgheze, și imagini pârjolite, cu un contrast ridicat, prezentând momentele din războiul hispano-american și pe cele din imaginația *Lucíei* (**fig. 23.13**). Într-o pastișă a filmului lui Luchino Visconti *Senso*, dragostea Lucíei pentru Rafael este transformată în operă prin muzica romantic-înălțătoare și prin atitudinile afectate ale cuplului (**fig. 23.14**).

23.11. Pe măsură ce Sergio se apropie de camera de filmat, trăsăturile sale se descompun într-o ceață granulară; vocea sa intonează: „Ești singur... Ești un nimic, ești mort" (*Amintiri despre subdezvoltare*).

23.12. Zgomotul produs de Sergio când își aprinde bricheta, auzit printre împușcăturile de tun și sunetele unei populații hotărâte să opună rezistență în fața invaziei, îi redeșteaptă în mod straniu sentimentul izolării (*Amintiri despre subdezvoltare*).



23.13. O călugăriță binecuvântează victimele războiului într-o imagine subiectivă cu contrast mare în *Lucía*.



23.14. *Lucía*: emoțiile de operă ale burgheziei.

Scanned with OKEN Scanner

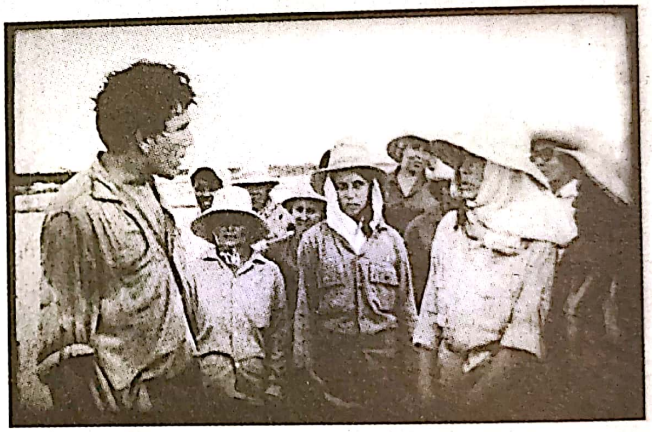
DOUĂ FILME REVOLUȚIONARE: *AMINTIRI DESPRE SUBDEZVOLTARE* ȘI *LUCÍA*, continuare

„*Lucía* 1933" emană un lirism subtil ce amintește de François Truffaut. Lumina difuză, scenele scurtate și schimbări bruște de stare evocă cinemaul francez al anilor 1960 (**fig. 23.15, 23.16**). „*Lucía în anii 1960*" portretizează societatea cubaneză contemporană printr-o a treia abordare stilistică. Aici mizanscena este concepută într-un mod lejer, naturalist (**fig. 23.17**). Tacticile observaționale din cinemaul direct aduc aminte de Miloš Forman și de alți regizori cehi, ca de altfel și comicul sec din secvența în care, sub privirea geloasă, dar adormită a lui Tomás, un profesor o ajută pe *Lucía* să învețe să citească. Șlagărul cu inflexiuni tradiționale „Guantanamera" devine un comentariu muzical recurent.

Această virtuozitate tehnică le-a permis lui Gutiérrez Alea și lui Solás să compare procese politice de-a lungul diverselor epoci, stări și stiluri. *Amintiri despre subdezvoltare* și *Lucía* i-au convins pe critici că cinemaul Lumii a Treia putea contopi ambițiile artistice cu angajamentul politic.

23.15. *Lucía*: o scenă de dragoste în tăcere, ce amintește de Antonioni.

23.16. După ce Aldo a fost ucis, privirea aruncată de Lucía spre camera de filmat amintește irezistibil de finalul din *Cele 400 de lovituri* (vezi fig. 20.13).



23.17. Tomás o confruntă pe Lucía după ce aceasta îi încalcă ordinele și se întoarce la muncă.

În vreme ce câștigau un public tot mai numeros, regizorii cubanezi, după modelul cineaștilor sovietici din anii 1920, au adaptat tehnicile moderniste la nevoile unui cinema de propagandă. Datoria față de tradiția sovietică este în mod explicit consemnată în filmul lui Gómez *Zilele apei/ Los días del agua* (1971). Țăranii insurgenți trag cu arma la țară și îi lovesc pe oamenii din oraș (un ecou al geografiei imposibile din filmele sovietice de montaj). Momentul culminant reinterpretează masacrul de pe scările din Odessa din *Potemkin*: profiluri stilizate de burghezi sunt măcelărite pe o scară (**fig. 23.18**).

Cu toate acestea, între 1972 și 1975, regizorii cubanezi au restrâns experimentarea. Dificultățile economice la nivel național au dus la reducerea producției de film. *O zi de noiembrie/ Un día de noviembre* (1972), al lui Solás, nu a mai fost lansat. Dezbateri naționale acerbe privind loialitatea scriitorilor au făcut ca artiștii să fie precauți, iar ICAIC a pus și mai mult accentul pe formele populare. Chiar și așa, cinematograful cubanez a inspirat respect peste tot în lume. În timp ce Cinema Nôvo din Brazilia a avut succes mai ales în rândul elitelor, cubanezii au demonstrat că cinemaul Lumii a Treia putea îmbina convenții

Scanned with OKEN Scanner

23.18. *Zilele apei* invocă și rectifică sensurile din *Potemkin*: o cameră din mână înregistrează masacrarea burgheziei de către popor pe un rând de trepte.

moderniste cu tipul de forme narative cu care era învățat publicul larg.

Argentina: Al Treilea Cinema În anii 1950, documentaristul argentinian Fernando Birrí a inițiat un „cinema al descoperirii" critic și realist, care i-a inspirat pe mulți dintre cineaștii sud-americani. Argentina a fost, de asemenea, pionieră a cinemaului de artă latino-american, prin operele lui Leopoldo Torre Nilsson (vezi *Brazilia* și *Argentina*, din Capitolul 18).

La începutul anilor 1960, țara avea un discret nou val al său, sau *nueva ola*, constând în regizori care prezentau tânăra clasă de mijloc din Buenos Aires în stilul lui Claude Chabrol sau Louis Malle. La sfârșitul anilor 1960, Argentina era scena uneia dintre cele mai influente mișcări ale cinemaului militant.

După căderea președintelui naționalist Juan Perón, o serie de regimuri au încercat să elimine susținerea de care se bucura acesta în rândul populației. În 1966 o lovitură militară a închis parlamentul, a desființat partidele politice și a suprimat mișcarea sindicală. Regimul a încercat să impună o cotă de distribuție pentru filmele din SUA, dar a cedat presiunilor din partea Asociației pentru Export a Industriei Americane de Film (MPEAA). Majoritatea cineaștilor comerciali au realizat opere aprobate de regim, inspirate din folclor sau din versiunea oficială a istoriei Argentinei.

În același timp, stânga, clasa de mijloc, grupurile studențești și peroniștii lucrau pentru a înlătura guvernul militar. Un cinema politic paralel a fost exemplificat de *Operațiunea masacrul/ Operación masacre* (1969), al lui Jorge Cedrón, care dezvăluia tentativa guvernului de a-i asasina pe cei mai importanți peroniști. Cele mai influente filme politice au fost realizate de cineaștii grupului Cine Liberación. Înființat de peroniștii de stânga Fernando Solanas și Octavio Getino, Cine Liberación a jucat un rol central în definirea cinemaului politic în America Latină.

Cel mai important film al lui Solanas și Getino a fost *Ora furnalelor* (1968). Această operă de patru ore îmbina cinemaul direct, scene regizate și o coloană sonoră densă pentru a crea un tratat cinematografic de o complexitate asemănătoare operelor lui Dziga Vertov și Chris Marker. Cele trei părți ale sale erau menite să provoace controversă și mobilizare. „Neocolonialism și violență", dedicat lui Che Guevara, arată cum Argentina este exploatată de Europa, Statele Unite ale Americii și elitele conducătoare. A doua parte, „Un act pentru eliberare", disecă eșecurile peronismului. A treia parte, „Violență și eliberare", se axează pe interviuri cu activiști care discută perspectivele de schimbare.

Ora furnalelor îl bombardează pe spectator cu un colaj de imagini și sunete, având în permanență un scop agitatoric. Imaginile intră în coliziune: fondatorii țării și jucători de golf contemporani din clasa de mijloc, un masacru al oamenilor de la munte și o discotecă contemporană. „Mitul culturii universale" este ridiculizat prin mutarea cadrului de la un tablou în stil academic la un bărbat târât de poliție (**fig. 23.19, 23.20**). Coloana sonoră amplifică disjuncțiile. Când o muzică pop contemporană se aude în timp ce camera de filmat se deplasează prin muzee, filmul sugerează cooptarea intelectualilor de către mass-media.

23.19, 23.20. Prin similitudinile între pozițiile personajelor cu brațele întinse, fantezismul artei este confruntat cu realitatea violenței politice (*Ora furnalelor*).

Scanned with OKEN Scanner

Ora furnalelor a ajuns în mod direct la publicul său, circulând printre grupurile de muncitori și fiind arătat în întâlniri secrete. Chit că Solanas și Getino au adoptat o direcție peronistă, aceștia și-au dorit ca filmul să fie întrerupt de discuții între spectatori. La un moment dat, filmul se oprește: „Acum e timpul să trageți voi concluziile, să continuați filmul. Aveți cuvântul".

În urma experienței realizării și proiectării filmului *Ora furnalelor*, Cine Liberación a lansat mai multe manifeste ce defineau un „Al Treilea Cinema". Solanas și Getino au echivalat Primul Cinema cu filmul de Hollywood, care îi copleșea pe spectatorii săi prin dimensiunea spectaculară și îi transforma în consumatori ai ideologiei burgheze. Al Doilea Cinema era cinemaul de artă centrat pe autor. Prin faptul că încuraja expresia individuală, Al Doilea Cinema făcea un pas înainte, în special în opere ale mișcării Cinema Nôvo; dar vremea sa trecuse. Al Treilea Cinema folosea filmul ca armă de eliberare, făcând ca fiecare participant să fie un „luptător de gherilă prin film". Regizorul era angrenat într-un colectiv care nu constituia doar un cadru de producție, ci parte dintr-o mișcare de masă care muncea în numele celor asupriți.

În ton cu inovațiile formale din *Ora furnalelor*, Solanas și Getino cereau ca Al Treilea Cinema să renunțe la personajele individuale și la narațiunea ortodoxă. De asemenea, condițiile în care erau văzute filmele trebuiau să se transforme. Solanas și Getino i-au îndemnat pe cineaști să creeze circuite secrete de distribuție de film în rândul grupurilor insurgente: dacă vizionarea e clandestină, spectatorul își asumă un risc prin simplul fapt că vine la proiecție și devine, astfel, un „tovarăș participant", gata să gândească și să dezbată.

Articolele scrise de Cine Liberación au rămas vagi din punct de vedere ideologic. Limbajul lor era mai degrabă acela al unei revolte populiste decât al unei revoluții de tip cubanez. Chiar așa stând lucrurile, *Spre un Al Treilea Cinema* a devenit la fel de important precum eseul lui Espinosa *Pentru un cinema imperfect* în formularea aspirațiilor filmului radical în țările subdezvoltate.

La începutul anilor 1970, Argentina s-a dezintegrat. Represiunilor din partea guvernului li s-a răspuns prin insurecții și terorism. Solanas și Getino au contribuit filmând două interviuri documentare cu Perón în exil. De asemenea, au fondat o revistă, *Cine y liberación*. Getino a regizat *El Familiar* (1972), un lungmetraj de ficțiune alegoric despre destinul Americii Latine. Alți cineaști au continuat să facă filme peroniste și au mai apărut, de asemenea, grupuri de ultra-stângă precum Cine de Base.

Până în 1973, autoritățile militare nu au mai putut să țină sub control revoltele sau să îndrepte suferințele economice ale nației. Perón s-a întors ca președinte. Liderii Cine Liberación s-au pus în slujba regimului său. Solanas a condus o asociație de film independentă, pe când Getino a dirijat comisia națională de cenzură. Din această funcție, a readmis toate filmele interzise, a liberalizat cenzura și a oferit finanțări exploatanților și sindicatelor din cinema. A fost elaborată o nouă lege a cinematografiei care urma să mărească sprijinul acordat de guvern industriei de film. Cine de Base a rămas în clandestinitate, realizând filme care denunțau peronismul drept fascism.

Perón a confirmat curând aceste suspiciuni, trecând la represiuni împotriva stângii. Acesta a murit în 1974, iar soția sa Isabel i-a succedat la conducerea țării. Ea nu a reușit să țină sub control inflația și lupta de gherilă care a izbucnit între stânga și dreapta. În mijlocul acestui haos, orice reformă în domeniul cinematografic a fost dată uitării. Regizorii Cine Liberación au părăsit țara – Getino în Peru, Solanas la Paris. Amândoi au continuat să lucreze în exil.

În 1976, armata a preluat puterea și a lansat un asalt brutal asupra opoziției. În decursul anilor, în jur de 20 000 de oameni au dispărut, majoritatea fiind uciși de escadroane ale morții. Producția de film practic s-a oprit. Studioul Sono Film s-a închis în 1977, iar Torre Nilsson a murit în exil un an mai târziu. Abia la mijlocul anilor 1980 cinematografia argentiniană a ieșit din umbra generalilor.

Noul Cinema Chilian Cinemaul politic din Chile a urmat un model similar cu cel adoptat în Brazilia și Argentina. În anii 1960, un cinema critic energic a apărut într-un climat politic ostil. Acesta s-a aliat cu guvernul liberal înainte de a fi prigonit în anii 1970 de o lovitură de stat și de un regim militar represiv. Cultura cinematografică chiliană s-a dezvoltat pe parcursul anilor 1960, când Universitatea din Chile a organizat o arhivă națională de film și un departament de film experimental. Joris Ivens a venit să predea aici. Un festival de film a fost inaugurat la Viña del Mar în 1962, iar în 1967 acesta a găzduit prima întrunire continentală a cineaștilor din America Latină. Artiști din alte domenii, în frunte cu poetul comunist Pablo Neruda, au început să militeze pentru schimbare socială.

Producția de film chiliană a fost foarte redusă până în 1967, momentul în care guvernul moderat al lui

Scanned with OKEN Scanner

Eduardo Frei a început să ofere un oarecare sprijin financiar industriei. Curând după aceasta, regizori tineri au început să se afirme. *Trei tigri triști/ Tres tristes tigres* (1968), al lui Raúl Ruiz, prezintă o viziune bizară asupra intelectualilor din clasa de mijloc care cutreieră barurile, indiferenți la politică. Filmul lui Aldo Francia *Valparaiso, dragostea mea/ Valparaiso mi amor* (1969) urmărește povestea unei adolescente pe care sărăcia o împinge la prostituție. Filmul lui Miguel Littín *Șacalul din Nahueltoro/ El chacal de Nahueltoro* (1969) investighează viața unui ucigaș, descoperind cauzele crimei comise în mediul său social.

Situația politică a chilienilor era similară cu aceea a Cine Liberación din Argentina, însă filmele lor sunt mai apropiate de operele cubaneze prin amestecul de ficțiune populară și tehnici ale cinemaului de artă. Flashbackurile din *Șacalul din Nahueltoro* amintesc de cinemaul european de artă, în timp ce *Trei tigri triști* folosește imagini suprarealiste pentru a submina convențiile melodramei kitsch (**fig. 23.21**).

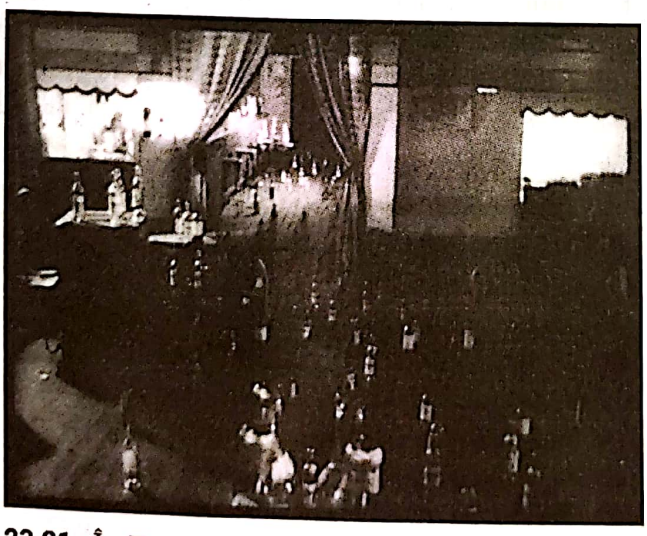
Majoritatea acestor regizori s-au aliniat politicii marxistului Salvador Allende și a partidului său, Unitatea Populară. Așa cum s-a întâmplat și cu *Ora furnalelor*, și *Șacalul din Nahueltoro* a fost proiectat în cadrul întrunirilor grupurilor politice și în sălile sindicatelor (**fig. 23.22**). În anii 1970, Allende a obținut o victorie strânsă la alegeri. A trecut la socializarea economiei, naționalizând industria cuprului și alte industrii-cheie. Ca răspuns imediat, Statele Unite ale Americii au condus o acțiune de subminare a regimului său, creând o „blocadă invizibilă" împotriva Chile. În același timp, Allende s-a confruntat cu critici din partea aripii radicale a partidului său, care dorea o reformă mai rapidă.

După triumful lui Allende, Miguel Littín, printre cei mai militanți dintre tinerii cineaști, a scris un manifest care se apropia de conceptul de cinema imperfect, formulat de García Espinosa, și de acela al unui Al Treilea Cinema, formulat de Solanas-Octavio Getino. „Poporul este cel care generează acțiunea și, în ultimă instanță, adevăratul creator; cineastul este instrumentul lui de comunicare."* Littín a devenit conducătorul Filmului Chilian, o instituție guvernamentală care a produs mai multe filme documentare. El spera să poată crea o rețea de proiecție a filmelor în care vizionările să fie urmate de discuții, așa cum îndemnase și Cine Liberación.

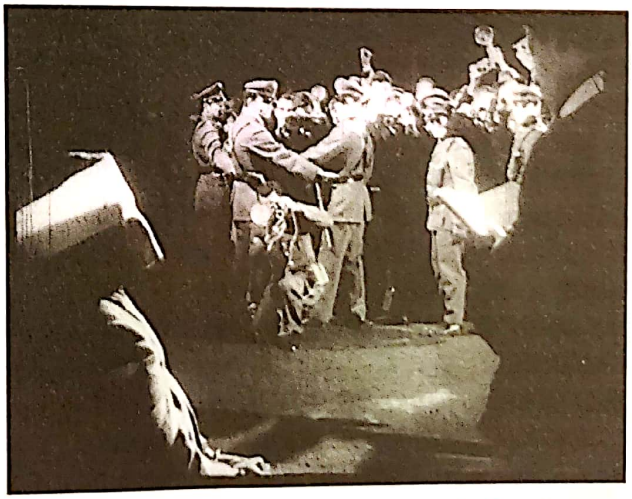
Littín a lucrat la Filmul Chilian pentru mai puțin de un an. În acest răstimp, industria cinematografică s-a confruntat cu probleme economice tot mai mari. Ca parte a boicotului SUA împotriva guvernării lui Allende, companiile din MPEAA au încetat să mai expedieze copii de filme și au cerut plata în avans pentru închirierea copiilor existente. În curând, publicul chilian, unul dintre cele mai avide de film de pe tot continentul, a avut de ales doar între titlurile europene și cele din blocul sovietic.

Sub Allende, regizorii Noului Cinema au dat filme mai radicale. *Votul + pușca/ Voto + fusil* (1970), al lui Helvio Soto, prezintă trei generații ale stângii chiliene

* „Film Makers and the Popular Government: Political Manifesto", în Michael Chanan, ed., *Chilean Cinema* (Londra: British Film Institute, 1974), p. 84.



23.21. În *Trei tigri triști* al lui Ruiz cadrul este mutat în mod misterios într-un bar plin de sticle goale.



23.22. Scena execuției din *Șacalul din Nahueltoro*: bazat pe un caz real, filmul a fost folosit în campanii împotriva președintelui, care a refuzat să-l grațieze pe ucigaș.

Scanned with OKEN Scanner

care se întâlnesc la cină și își regândesc pozițiile. *Nu mai e de ajuns să te rogi/ Ya no basta con rezar* (1971) face apel la catolici să se implice în activismul politic. Ruiz a realizat câteva filme, mai multe dintre acestea având o atitudine ambiguă față de politica oficială; *Colonia penitenciară/ La colonia penal* (1971) descrie acțiunile intruzive ale unui stat polițienesc (**fig. 23.23, 23.24**).

În ciuda avalanșei de dificultăți economice, a încercărilor CIA de a răsturna regimul și a creșterii violențelor între dreapta și stânga, Allende a fost reales în martie 1973. Însă curând după aceasta, armata a preluat puterea prin cea mai violentă lovitură de stat din secolul XX din America Latină. Mii de chilieni au pierit. Allende a murit când armata a bombardat palatul prezidențial.

Generalul Augusto Pinochet Ugarte a preluat comanda și a proclamat starea de asediu. A dizolvat constituția, a desființat parlamentul și a scos în afara legii partidele politice. Armata a distrus școlile de film și centrele de producție, dând foc peliculelor și nimicind echipamentul tehnic. Angajații Filmului Chilian au fost concediați sau arestați.

Cei mai mulți cineaști chilieni tineri au fugit din țară. Soto s-a dus în Spania. În Cuba, Patricio Guzmán a finalizat *Bătălia din Chile/ La batalla de Chile* (1973–1979), un documentar despre perioada Allende. La Paris, Littín a terminat *Pământul făgăduit/ La tierra prometida* (1973), o relatare simbolică despre o lovitură de stat anterioară. Ruiz s-a stabilit tot la Paris, lansând rapid filme seci, excentrice, precum *Dialogul exilaților/ Diálogo de exiliados* (1974). Littín a mers mai apoi în Cuba și în Mexic, unde a produs filme istorice care comemorau lupta de rezistență a popoarelor din America Latină. În total, cineaștii chilieni au produs zeci de opere în afara țării natale, iar exilul lor s-a dovedit a fi de lungă durată. Dictatura lui Pinochet a durat șaisprezece ani.

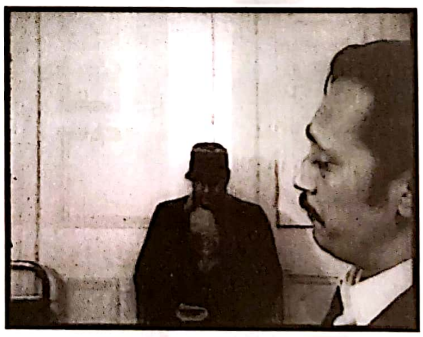
Munca în exil În întreaga Americă Latină fermentul revoluționar al anilor 1960 a slăbit în deceniul următor. În anii 1960 majoritatea guvernelor fuseseră moderat democratice, însă până în 1973 majoritatea țărilor au ajuns să fie conduse de dictatori. Nicio altă națiie nu a urmat exemplul Cubei în realizarea unei revoluții. Mai mult decât atât, Cuba prezenta semne ale unei conduceri autoritare, caracteristice sateliților sovietici.

Pe măsură ce regimurile represive au venit la putere, cineaștii au emigrat în Europa, Mexic și Cuba. Glauber Rocha a filmat *Leul cu șapte capete/ Der leone have sept cabeças* (1970) în Republica Populară Congo; acesta a descris filmul drept „un comunicat despre cinemaul anilor 1960", un dialog cu Eisenstein, Bertolt Brecht și Godard*. Ruy Guerra s-a întors în Mozambicul său natal, ajutând guvernul marxist de aici să înființeze un institut de film și realizând documentare.

Alți exilați lucrau în relativă proximitate față de țintele lor, acționând ca provocatori de gherilă în sensul lui Solanas și Getino. Cel mai faimos exemplu era acela al bolivianului Jorge Sanjinés. La începutul anilor 1960, Sanjinés a înființat o școală de film și un cineclub, realizând în acest timp scurtmetraje de agitație. Împreună cu niște prieteni a realizat și câteva lungmetraje, dintre care cel mai important este *Sângele condorului/ Yawar Mallku* (1969). Filmul ataca Corpul Păcii SUA și politicile sale de control forțat al natalității comunităților indiene. Premiera a declanșat demonstrații de stradă, iar filmul a jucat un rol important în interzicerea Corpului Păcii în Bolivia.

În 1971, o lovitură de stat fascistă l-a împins pe Sanjinés în exil, unde a terminat *Curajul poporului/ El coraje del pueblo* (1971). Combinând fotografii documentare, mărturii ale supraviețuitorilor și secvențe regizate, filmul demască masacrul ordonat de guvernul bolivian împotriva minerilor greviști. Primind interdicția de a se mai întoarce în Bolivia, Sanjinés și Grupul Ukamau, din care făcea parte, au realizat *Inamicul principal/ Jatun Auka* (1976) în Peru. Filmul

* În Sylvie Pierre, *Glauber Rocha* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1987), p. 180.



23.23. *stânga* În *Colonia penitenciară*, un interviu are loc, în aparență, fără supravegherea poliției...

23.24. *dreapta* ...dintr-odată, în cadrul următor, se revelează prezența unui ofițer de poliție care observă.

Scanned with OKEN Scanner

descria problemele războiului de gherilă în epoca în care Che Guevara îi mobilizase pe țărani. *Pleacă de aici!/ ¡Fuera de aquí!* (1976) îi prezintă pe misionarii din comunitățile tribale din Ecuador drept agenți ai imperialismului american.

Dacă *Sângele condorului* se asemăna cu alte filme militante din vremea sa, filmele din exil ale lui Sanjinés au fost mai inovatoare stilistic. Încurajându-i pe interpreții neprofesioniști să-și reconstituie propriile experiențe, Sanjinés vedea cinemaul ca efort colectiv – o viziune în acord cu manifestele celui de-Al Treilea Cinema și ale cinemaului imperfect. Refuzând să structureze povestea în jurul unor indivizi, Grupul Ukamau a creat personaje colective care aminteau de cinematografia sovietică a anilor 1920. Însă aceștia au folosit mai degrabă planuri lungi și încadraturi largi; după cum explica Sanjinés: „Să sărim imediat la prim-planuri ale asasinului în piața aglomerată unde se ținea tribunalul popular – în *Inamicul principal* – nu servea scopurilor noastre, deoarece surpriza produsă de fiecare dată când se trece imediat la un prim-plan era opusă față de ceea ce încercam noi să construim în planul-secvență, anume să-l angajăm pe spectator prin forța pe care o conține participarea colectivă a oamenilor."*

Planul-secvență a fost folosit în cinemaul european postbelic pentru a înregistra clipă de clipă fluxul stărilor psihologice (vezi *Tendințe formale și stilistice*, din Capitolul 20), dar aici el semnifică solidaritatea unui grup oprimat (**fig. 23.25**). Călăuzit de angajamentul politic și de explorarea formală, cinemaul de gherilă al exilului practicat de Sanjinés și de Grupul Ukamau a continuat și pe parcursul anilor 1970 tradiția cinemaului revoluționar latino-american.

Cinematografia Africii negre

La mijlocul anilor 1970, cinematografia militantă din America Latină a intrat în declin, în schimb în Africa a început să se afirme. Coloniile din Africa neagră și-au câștigat independența la începutul anilor 1960. Un deceniu mai târziu, majoritatea țărilor mai mari produseseră cel puțin un film de lungmetraj. Într-o regiune care a trecut prin două războaie extinse, patruzeci de lovituri de stat și rebeliuni și mai multe episoade devastatoare de secetă și foamete, este remarcabil că au apărut chiar și atâtea filme. În continuare, majoritatea țărilor duceau lipsă de fonduri, echipament și infrastructură pentru a pune bazele unor industrii cinematografice.

Distribuția regională era controlată de interese europene și americane, care aruncau pe piață filme ieftine. Producții din Egipt, India și Hong Kong dominau sălile de cinema. În plus, în cele mai multe cazuri, publicul fiecărei țări în parte era prea mic pentru a susține o industrie națională.

Prin urmare, cineaștii africani au căutat să coopereze. Un festival bianual s-a înființat în Cartagina, Tunisia, în 1966, și un altul, FESPACO, în Burkina Faso. O asociație continentală, Fédération panafricaine des cinéastes/ Federația panafricană a cineaștilor (FEPACI) a fost fondată în 1970 cu scopul de a facilita schimbul de informații și de a face lobby pe lângă guverne pentru sprijinirea producției de film.

Senegal, Coasta de Fildeș și alte popoare francofone au fost primele și cele mai puternice promotoare ale Cinematografiei Africii negre. Acestea se numărau printre națiile cele mai dezvoltate din punct de vedere industrial, iar cinematografia lor a beneficiat de contribuția financiară a Ministerului Cooperării din Franța. Din 1963 până în 1980, ministerul a oferit atât finanțare, cât și echipamente pentru producția de film, ajungând să sprijine peste o sută de filme. Cu toate acestea, filmele au fost proiectate doar în centrele culturale, nu și în circuitul comercial de cinematografe, astfel încât majoritatea nu au fost văzute de o prea mare parte din populație.

Din prima generație de cineaști africani autohtoni au făcut parte Paulin Vieyra și romancierul Ousmane Sembène (ambii din Senegal), Med Hondo (Mauritania), Desiré Ecaré (Coasta de Fildeș) și Oumarou Ganda (Niger). Contemporana lor Sarah

23.25. Cadrul larg cu tribunalul popular în *Inamicul principal*.

* În Sylvie Pierre, *Glauber Rocha* (Paris: Cahiers du Cinéma, 1987), p. 180.

Scanned with OKEN Scanner

Maldoror (din Guadelupa) lucra în diverse țări africane. Mulți erau artiști de stânga: Sembène era un comunist care învățase să facă filme la Moscova; Maldoror, formată de asemenea la Moscova, era căsătorită cu un lider revoluționar din Angola.

Mai mulți regizori au început cu filme de scurtmetraj ce descriau viața în exil. *Africa pe Sena/ Afrique sur Seine* (1955), al lui Vieyra, realizat în timpul cât fusese la școala de film franceză IDHEC, lasă să se vadă influența neorealismului italian în felul în care portretizează viața cotidiană a studenților africani din Paris. *Negresa de.../ La Noire de...* (1966), al lui Sembène, prezintă nenorocirea unei femei aduse în Franța ca servitoare la bucătărie. Filmele lui Ecaré *Concert pentru un exil/ Concerto pour un exil* (1967) și *În cinstea noastră, Franța!/ À nous deux, France* (1970) sunt studii satirice despre africanii asimilați care imită obiceiurile franceze (**fig. 23.26**).

De asemenea, regizorii au luat ca subiect neocolonialismul. Filmul lui Sembène *Borom Sarret* (1963), adesea considerat primul film autohton al Africii negre, este un studiu tulburător despre o zi din viața unui căruțaș din Dakar. Lucrând într-o manieră cvasi-documentară și folosindu-se de monologul interior în *voice-over*, Sembène arată că independența nu a atenuat sărăcia și suferința Africii. *Mandatul/ Mandabi* (1968) este o comedie aspră despre tranziția culturală, în timp ce *Xala* (1974) se apleacă cu o ferocitate buñueliană asupra elitelor neocoloniale care exploatează masele pe care ar trebui să le reprezinte (**fig. 23.27**).

Criticile la adresa regimurilor coloniale au stat, de asemenea, la baza filmelor africane. *Zeul tunetului/ Emitai* (1972), al lui Sembène, prezintă ciocnirea dintre soldații francezi și un trib local în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Insurecția anticolonială din Angola a fost dramatizată în filmul *Sambizanga* (1972), realizat de Maldoror, care prezintă întemnițarea unui lider revoluționar și lupta dusă de soția sa pentru a-l elibera (**fig. 23.28**). Atunci când fracțiunea marxistă din Angola a câștigat suveranitatea în 1975, aceasta a produs filme care rememorau războiul și făceau apel la populație pentru a sprijini noul regim. Alte popoare africane care au adoptat guvernări socialiste, precum Mozambic și Etiopia, au făcut filme care denunțau trecutul colonial.

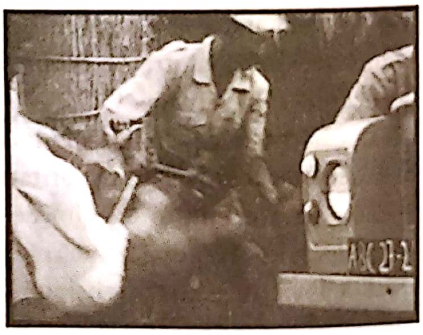
În anii 1970, cineaștii africani au căutat, de asemenea, să se întoarcă la originile culturilor lor. Ca pretutindeni în Lumea a Treia, culturile autohtone fuseseră mult timp ascunse sau distorsionate de imaginile occidentale. *Prețul unei alianțe/ La Rançon d'une alliance* (Congo, 1973), al lui Sébastien Kamba, urmărește efectele rivalității dintre clanuri din perioada de dinainte de venirea europenilor. *Un seceriș de trei mii de ani/ Mirt sost shi amit*, al lui Haile Gerima, prezintă încercările țăranilor de a răsturna un sistem funciar feudal.

Cel mai celebru film al acestei tendințe de întoarcere la origini este *Ceddo* (1977), al lui Sembène. Filmul prezintă ciocnirea dintre islamism, creștinism și tradițiile tribale autohtone. În desfășurarea maiestuoasă a răpirii unei prințese, filmul face uneori salturi în Senegalul din viitor (**fig. 23.29**).

Ceddo este reprezentativ pentru cinematografia africană și din alt punct de vedere. Considerând povestirea orală drept o componentă importantă a culturii africane, mulți regizori au căutat să transpună subiectele, intrigile și tehnicile acesteia într-o expresie cinematografică. Sembène, de exemplu, adoptă în mod conștient rolul unui griot, povestitorul tradițional: „Adesea țăranul și muncitorul nu au timp să se

23.26. Africanii asimilați dansează, părând că ignoră condițiile de trai ale compatrioților lor, în *În cinstea noastră, Franța!*

23.27. În *Xala*, omul de afaceri purtând servietă se roagă de un *marabout* – un „vindecător cu puteri magice" – să-i redea potența.



23.28. *Sambizanga*: soțul protagonistei este ridicat de poliție. Ca mulți dintre cineaștii din Lumea a Treia, Maldoror folosește obiectivele cu focală lungă și filmarea din mână pentru a sugera înregistrarea documentară.

Scanned with OKEN Scanner

23.29. În *Ceddo*, o ceremonie catolică contemporană întrerupe povestea din secolul al XVII-lea, iar cârja episcopului se dezvăluie a fi un *samp* – un sceptru tribal.

opreasă asupra detaliilor din viețile lor: le trăiesc și nu au timp să le pună cap la cap. În schimb, cineastul poate lega un detaliu de un altul și să alcătuiască o poveste. În zilele noastre nu mai există un povestitor tradițional și cred că cineastul îl poate suplini."*

Folosirea de către Sembène a tipologiilor (săracul, escrocul) și a anumitor subiecte (magia, schimbări bruște ale sorții) trimite la convențiile povestirilor din folclor. În *Ceddo*, aerul mitic al narațiunii și prezența unui griot care comentează evenimentele semnalează chiar mai puternic faptul că filmul trebuie luat drept o revizitare contemporană a tradiției orale.

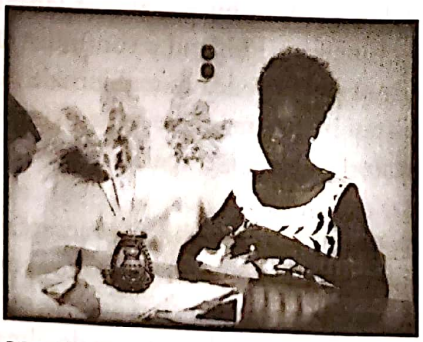
În strânsă legătură cu concepția lui Sembène despre griot este libertatea comentariului de pe coloana sonoră. Propria sa voce domină *Borom Sarret*, vorbindu-le direct spectatorilor despre speranțele și deziluziile personajului. *Negresa de...* conține o scenă remarcabilă în care servitoarea analfabetă primește o scrisoare de la mama ei. Angajatorii săi francezi, preocupați de bunul propriu, încep să scrie în numele ei o scrisoare de răspuns. Îl vedem pe soț scriind o scrisoare banală și auzim protestul ei prin monologul interior (**fig. 23.30**). Jonglând între limba franceză și limba wolof, filmul lui Sembène accentuează ciocnirea dintre modernitate și tradiție.

Stilul lui Sembène a rămas mai aproape de realismul filmului comercial în comparație cu alți cineaști africani. Filmul lui Djibril Diop Mambéty, *Touki Bouki* (Senegal, 1973), cel mai avangardist film realizat pe continent în această perioadă, face referire la poveștile din folclorul african, bazându-se în același timp pe tehnici din cinemaul modernist european (**fig. 23.31**). La fel de experimental era și Med Hondo, care și-a realizat majoritatea filmelor în exil, la Paris. El a debutat într-o manieră suprarealistă, apropiată de Rocha, cu filmul *Soare O/ Soleil O* (1970), care portretizează un șomer african bântuit de viziunea unei revoluții de gherilă ce mătură întreaga Asie, Africă și Americă Latină. *Negroteii, vecinii voștri/ Les Bicots-négres, vos voisins* (1973) dezvăluie condițiile muncitorilor africani din Franța. Ambele filme folosesc tehnici de colaj similare cu cele utilizate în filmele politice moderniste din alte părți ale lumii, amestecând documentarul, ficțiunea realistă, animația, fotomontajele și adresarea directă (**fig. 23.32**).

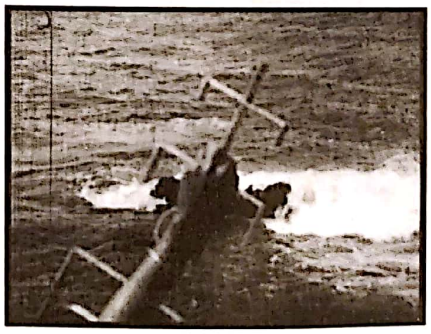
Hondo a fost unul dintre cei mai puternici susținători ai unei versiuni africane a celui de-Al Treilea Cinema. El cerea ca filmul să reflecte luptele politice ale maselor și să exprime diferențele culturale. „Timpul fizic al unui film arab sau african e diferit de al unui film occidental... Ține de un alt fel de a respira, de un alt fel de a spune o poveste. Noi, africanii, trăim odată cu timpul, pe când occidentalii fug mereu în urma lui."** Fiind la curent cu tradițiile cinemaului european și american, dar hotărâți să reprezinte aspecte

* În Noureddine Ghali, „An Interview with Sembene Ousmane", în John D.H. Downing, ed., *Film and Politics in the Third World* (New York: Autonomedia, 1987), p. 46.

** Abid Med Hondo, „The Cinema of Exile", în *ibid.*, p. 71.



23.30. *Negresa de...*: clișee coloniale contestate de monologul interior al servitoarei africane.



23.31. Activitățile sexuale ale protagonistei din *Touki Bouki* sunt juxtapuse cu pulsația oceanului.

23.32. În *Negroteii, vecinii voștri*, un narator face legătura între filmele western și colonizarea Africii.

Scanned with OKEN Scanner

centrale ale propriilor culturi, Hondo și contemporanii săi au susținut o abordare africană distinctivă a cinematografiei politice pe tot parcursul anilor 1970.

China: Cinemaul și Revoluția Culturală

„Cinemaul revoluționar" al Republicii Populare Chineze (RPC) a fost foarte diferit față de cel din alte părți ale Lumii a Treia. La fel ca în Cuba, un guvern comunist a controlat cinematografia. Însă în vreme ce ICAIC a încurajat experimentul, China a optat pentru o concepție dogmatică îngustă asupra cinemaului revoluționar.

După revoluția din 1949, producția cinematografică din RPC a oscilat între perioade de control strict din partea statului și perioade de liberalizare, așa cum s-a întâmplat și cu cinematografia sovietică postbelică (vezi Capitolul 18). La începutul anilor 1960 cineaștii aveau o oarecare libertate, dar în 1966 o schimbare ciudată a politicii a dus la o perioadă de represiune fără precedent.

Chiar dacă Mao Zedong a rămas conducătorul venerat al revoluției și președintele Partidului Comunist Chinez, el a ajuns să ocupe un loc marginal în elaborarea politicilor. Președintele RPC Liu Șao-ți și secretarul general al partidului Deng Xiaoping dețineau cu adevărat puterea. Aceștia au adoptat reforme, permițându-le agricultorilor anumite inițiative private, acordând prime muncitorilor productivi și impunând examene pentru admiterea la universitate. Mao, care susținea o egalitate totală și nu admitea niciun fel de întreprindere capitalistă, a încercat să recâștige controlul. El s-a hotărât să exploateze „cultul lui Mao" pentru a distruge ierarhia partidului și a o recădi cu adepți loiali.

În 1966, Mao a proclamat „marea revoluție culturală proletară", un program de anvergură care a dominat societatea chineză tot deceniul următor. Cu sprijinul Armatei Populare de Eliberare, i-a epurat pe mulți dintre dușmanii lui și a preluat controlul asupra organului de presă central. În curând a ajuns să controleze Beijingul, însă, în alte părți, a apărut o mișcare de rezistență puternică. Atunci, Mao le-a solicitat elevilor de liceu și studenților din universități să formeze o armată de tineret, Gărzile Roșii. Sarcina lor era să atace și să umilească intelectuali, artiști, birocrați, profesori și orice alți susținători ai gândirii „occidentale".

În scurt timp, Gărzile Roșii au închis școlile și universitățile. Studenții au incendiat biblioteci și au făcut ravagii în muzee. Gărzile Roșii au cutreierat țara, identificându-i pe „dușmani" și forțându-i să se supună „autocriticii" în fața unor mari mulțimi de oameni. Unele victime au fost torturate sau executate; altele s-au sinucis sau au murit în închisoare.

Ideile lui Mao au stat la baza tuturor dezbaterilor. În librării nu se mai găsea mai nimic în afară de scrierile sale. Fragmente din acestea au fost publicate cu titlul *Citate din operele președintelui Mao Zedong*, o „cărticică roșie" tipărită în peste un miliard de exemplare și fluturată cu zel de Gărzile Roșii, care îi puneau în practică politicile.

Mao considera că țăranii neinstruiți erau cetățenii revoluționari ideali. Prin urmare, sute de mii de orășeni au fost trimiși în cooperative agricole pentru a presta munci manuale și a trăi în cămine cu condiții rudimentare. După acest proces de „reeducare", cetățenii trebuiau să se întoarcă acasă, însă mulți dintre ei au murit la țară.

Până la finalul anilor 1960, partidul era format aproape în întregime din maoiști. Liu fusese arestat și a murit mai apoi în închisoare; Deng a fost exilat la țară. Câștigând controlul, Mao a creat însă haos. Unele regiuni erau devastate de conflicte armate. Pentru a restabili ordinea, Mao a întors Armata Populară de Eliberare împotriva Gărzilor Roșii, mulți dintre membrii acestora ajungând la rândul lor să facă lungi stagii de „reabilitare" la țară.

În timpul Revoluției Culturale artele au fost controlate cu strictețe. Soția lui Mao, Jiang Qing, a făcut parte dintr-un grup de înalți demnitari, denumiți mai târziu „banda celor patru", care a preluat comanda în domeniul cultural. O actriță de film minoră în anii 1930, Jiang a dirijat crearea unui cinema maoist.

Primul pas pe care l-a făcut a fost să oprească industria de film. A fost singura dată în istoria filmului când un guvern pur și simplu a retras filmele de lungmetraj din circulație. Toate filmele străine, precum și filmele chineze realizate înainte de 1966, au fost interzise, iar între 1966 și 1969 nu a mai fost lansat niciun lungmetraj chinezesc. Publicul a continuat să meargă la cinema, însă putea vedea numai jurnale de actualități, care constau în cea mai mare parte în înregistrări cu Mao trecând în revistă trupele sau participând la defilări.

Jiang și asociații săi au căutat o abordare acceptabilă din punct de vedere ideologic pentru filmul de ficțiune. Genul pe care l-au consfințit a fost numit „filmul-spectacol revoluționar model". Astfel de filme erau versiuni ale unor spectacole de scenă care îmbinau o variantă modernizată a operei din Beijing (una

Scanned with OKEN Scanner

dintre formele artistice preferate ale lui Mao), o formă de balet oarecum tradițională și teme militare revoluționare. Acestea au fost singurele tipuri de lungmetraje realizate între 1970 și 1972 și doar șapte au fost lansate. Filmele de tip spectacol revoluționar model au fost proiectate încontinuu. Lipsiți de orice alt tip de divertisment, spectatorii le-au revăzut la nesfârșit; dacă le evitau, angajamentul lor față de maoism putea fi pus la îndoială.

Cel mai celebru dintre aceste filme-spectacol este *Detașamentul roșu de femei/ Hung se niang tse chiung* (1971, Pan Wenzhan și Fu Jie), o înregistrare a unui balet din 1964, care, la rândul său, era o adaptare a filmului din 1961 al lui Xie Xin (vezi *Îmbinând maoismul și tradiția*, din Capitolul 18). Baletul, pe o partitură realizată de un colectiv de compozitori, era despre un detașament de femei soldați care a luptat în războiul civil din China din anii 1930 și care a existat în realitate. Lipsa dialogurilor și acțiunile simple au făcut ca povestea să fie ușor de urmărit de către spectatorii de la sate. Personajele din *Detașamentul roșu de femei* reprezintă tipologii familiare în ficțiunile comuniste sovietice și chinezești: moșierul sadic, conducătorul de partid cel bun, eroina răzbunătoare care trebuie să învețe disciplina comunistă. Eliminând dezvoltarea psihologică, narațiunea se concentrează pe antrenamentul detașamentului pentru bătălia din momentul culminant. Dansatorii poartă poante și se urcă pe vârfuri, însă totodată flutură puști și arborează postúri agresive (**fig. 23.33**). Cineaștii chinezi nu au îmbrățișat niciodată abordarea de tip cinema direct, preferând să folosească metodele de studio bătătorite, ce amintesc de Hollywoodul anilor 1930. În *Detașamentul roșu*, spectacolul este filmat ca o scenă de teatru, fiind folosite decoruri și copaci artificiali.

În 1973 au început să fie realizate și alte tipuri de lungmetraje. Toate puneau în lumină teme politice și aveau personaje standard care transpuneau doctrina maoistă. De exemplu, *Rupând-o cu vechile idei/ Jue lie* (1975, Li Wenhua) ilustra concepția lui Mao conform căreia cerințele universitare stricte îi excludeau în mod nedrept pe țărani și pe muncitori. Un tânăr și entuziast decan al unei facultăți îi întâmpină pe studenții care își declară loialitatea față de regim. Când este întrebată dacă știe carte, o tânără cultivatoare de orez răspunde: „Președintele Mao este eliberatorul nostru". Ea este admisă.

Revoluția Culturală a durat până după mijlocul anilor 1970. Pe măsură ce Mao devenea senil, banda celor patru i-a pus cu strictețe în practică politica. După moartea lui Mao, în septembrie 1976, Deng Xiaoping, care fusese reabilitat în 1973, a preluat controlul. Banda a fost arestată în octombrie 1976 și condamnată doi ani mai târziu.

Revoluția Culturală a devastat China. Este posibil ca până la un milion de oameni să fi murit în haosul creat. O generație a ratat șansa la educație, iar dezvoltarea industrială a stagnat. Și în cinematografie, Revoluția Culturală a creat ceea ce chinezii numesc „cei zece ani pierduți". Abia la începutul anilor 1980 a fost vizibilă o redresare (vezi Capitolul 26).

Cu toate că filme politice activiste au continuat să fie realizate după jumătatea anilor 1970, tiermondismul militant a pălit. În America Latină grupurile insurgente au fost înfrânte. Masele nu erau mobilizate, iar regimurile militare terorizau populația. Unii regizori ai Cinema Nôvo, bolivianul Sanjinés și cineaștii chilieni și argentinieni au luat calea exilului. În Africa, majoritatea țărilor au recidivat la stadiul de state neocoloniale, conduse de partide autoritariste și de dictatori carismatici. Tiermondismul a contribuit adesea la formarea unei noi clase capitaliste, după cum au atras atenția și filmele lui Sembène și ale colegilor săi africani.

Revoluția Culturală a lui Mao a fost discreditată odată cu decăderea bandei celor patru, iar revelarea atrocităților comise de khmerii roșii a eliminat Cambodgia ca model viabil de socialism asiatic. Cea mai vizibilă activitate revoluționară asociată cu Lumea a Treia a devenit terorismul internațional, adesea finanțat de națiunile din Orientul Mijlociu.

Creșterea prețului petrolului în 1973 de către statele arabe producătoare de petrol a dat o lovitură zdrobitoare mai tuturor economiilor Lumii a Treia. Statele subdezvoltate au început să acumuleze datorii care aveau să le împovăreze și în secolul următor. După un deceniu de retorică revoluționară, majoritatea statelor Lumii a Treia au rămas națiii agricole sărace, conduse de oameni de afaceri și figuri militare care cooperau cu puterile occidentale sau cu blocul sovietic.

23.33. Un amestec de balet tradițional și militarism maoist în scenele în care soldații se antrenează în *Detașamentul roșu de femei.*

Scanned with OKEN Scanner

CINEMATOGRAFIA POLITICĂ ÎN LUMILE ÎNTÂI ȘI A DOUA

Cinematografia revoluționară nu s-a limitat la Lumea a Treia. Ea a avut corespondente și în statele dezvoltate. După cum am văzut (Capitolul 20), multe noi valuri europene și asiatice, precum Tânărul Cinema German și Noul Val Japonez, au avut o orientare critică sau de stânga. Agende revoluționare au apărut peste tot în anii 1960, iar cinematografiile Lumilor Întâi și a Doua au contribuit la formularea acestora.

Europa de Est și URSS

Primăvara de la Praga și consecințele sale Prima transformare politică majoră din blocul sovietic a avut loc în Cehoslovacia. După lupte interne, în ianuarie 1968, reformatorul Alexander Dubček a preluat frâiele Partidului Comunist din Cehoslovacia. Dubček a încurajat dezbaterea, avansând chiar posibilitatea unui sistem pluripartidic. Până spre finalul lunii iunie, reforma plutea în aer. Mai mult de șaizeci de oameni de știință, artiști și savanți au semnat manifestul *Două mii de cuvinte*, cerând autogestionare muncitorească, criticând autoritarismul partidului și respingând comunismul de tip vechi.

Primăvara de la Praga a avut o influență imensă asupra culturii. „În ultimele săptămâni", declara regizorul Jan Němec, „am fost cuprins de așa un sentiment de bucurie și de eliberare – poate nebunie –, încât nimic nu mă mai oprește"*. Filmele interzise în 1967 au fost lăsate să circule, iar regizorii Noului Val s-au simțit liberi să experimenteze.

Dar euforia a fost de scurtă durată. Pe 20 august 1968, URSS a ordonat ca 500 000 de soldați ai statelor Pactului de la Varșovia să invadeze Cehoslovacia. Oficialii guvernamentali au fost transportați la Moscova în cătușe. Cu sprijin sovietic, conservatorii au stopat reformele. În aprilie 1969, succesorul lui Dubček, Gustáv Husák, a supervizat „normalizarea" – adică eliminarea reformelor din 1968 și pedepsirea cetățenilor rebeli. Mii de intelectuali și artiști au primit interdicție să scrie, să evolueze de scenă sau să predea. În decurs de doi ani, aproape 200 000 de cehoslovaci au emigrat.

Oficialii au interzis orice film care emana spiritul de critică socială al Primăverii de la Praga. Un exemplu grăitor îl constituie *Ciocârliile pe sârmă/ Skrivánci na niti*, al lui Jirí Menzel. Menzel se consacrase deja la nivel internațional cu *Trenuri bine păzite/ Ostře sledované vlaky* (1966) și *Vară capricioasă/ Rozmarné Léto* (1967; vezi *Noul Val Cehoslovac*, din Capitolul 20). *Ciocârliile pe sârmă* e plasat în 1948, când, după cum ne informează un intertitlu ironic, clasa muncitoare a preluat puterea în Cehoslovacia. Specialiști, intelectuali și chelneri sortează acum deșeuri la groapa de fier vechi. Menzel îmbină comedia, povestea de dragoste și satira în stilul său subtil. În secvența de început, protagonistul și protagonista interpretează, pentru un reportaj de actualități regizat, muncitori socialiști loiali; afișe și panouri ostentative ascund groapa de fier vechi din spatele lor (**fig. color 23.1**). Finalizat în 1969, *Ciocârliile pe sârmă* nu a primit dreptul de difuzare, fiind acuzat de „dispreț la adresa clasei muncitoare" și atrăgându-i lui Menzel suspendarea timp de cinci ani.

Normalizarea a impus schimbări în industria de film cehoslovacă. Sistemul unităților de producție a fost abolit, iar controlul a fost exercitat din nou în mod centralizat. Unul dintre directorii studiourilor a fost trimis la închisoare. Noul regim a cerut ca temele politice să fie abordate într-o manieră pozitivă, eroică – o întoarcere la realismul socialist. După cum era de așteptat, oficialii au condamnat înclinația spre experiment și „pesimism" a Noului Val. În 1973, patru filme ale Noului Val lansate anterior, printre care *Balul pompierilor/ Hoří, má panenko!* și *Despre ospăț și oaspeți/ O slavnosti a hostech*, au fost interzise.

Atacurile au distrus Noul Val Cehoslovac. Mulți dintre regizorii cei mai buni au emigrat. Miloš Forman plănuise să plece de dinainte, însă Jan Němec, Ivan Passer, Ján Kadár și alții au fost alungați de măsurile represive. Celor mai mulți dintre regizorii Noului Val care au rămas în țară nu li s-a mai permis să lucreze până la mijlocul anilor 1970. De exemplu, Věra Chytilová, regizoarea filmelor *Despre altceva/ O něčem jiném* (1963) și *Margarete/ Sedmikrásky* (1966), a reușit să realizeze fantezia modernistă *Fructul paradisului/ Ovoce stromů rajských jíme* (1970) înainte ca noul îngheț să se instaleze. În următorii șase ani a propus scenarii și a căutat proiecte. A fost amânată, nu i s-a dat aprobarea de a participa la festivaluri din străinătate și, în cele din urmă, a fost etichetată drept „elitistă" și „neangajată"**. Abia după ce Chytilová i-a adresat o scrisoare președintelui Husák, în care îi acuza pe

* În Tomáš Mottl, „Interview with Jan Nemeč", în *The Banned and the Beautiful: A Survey of Czech Filmmaking, 1963–1990* (New York: Public Theatre, 15 iunie–5 iulie 1990), p. 46.

** Vera Chytilová, „I Want to Work", *Index on Censorship* 5, nr. 2 (vara 1976), pp. 17–20.

Scanned with OKEN Scanner

oficialii culturali de sexism și că nu respectă legile, i s-a permis în 1976 să-și reia activitatea.

Timp de câteva luni a părut că reforma democratică putea transforma o societate comunistă, însă invazia a dezvăluit ceea ce avea să fie cunoscut ca „doctrina Brejnev" – URSS avea să intervină în oricare stat satelit ce dădea semne de nesupunere. Rebeliunea de la Praga a dovedit că discuțiile libere pot duce la tulburări politice, astfel că majoritatea regimurilor comuniste au oprit procesul de liberalizare început la mijlocul anilor 1960.

În paralel, și în Iugoslavia tentativele de liberalizare s-au soldat cu un eșec. În Zagreb intelectualii au lansat critici la adresa comunismului de tip sovietic încă de la începutul anilor 1960. În același timp, Comitetul Central al partidului iugoslav a cerut reforme economice. În timpul evenimentelor din Mai '68 studenții au ocupat Universitatea din Belgrad. Tito a intervenit pentru a opri greva și represiunile statului s-au intensificat. Până în 1972, mișcarea naționalistă croată în ascensiune a instigat guvernul să aresteze, să judece și să elimine disidenții politici.

Cultura cinematografică iugoslavă de la finalul anilor 1960 semăna izbitor de mult cu aceea din Europa de Vest. Noul Film Iugoslav, având o dimensiune politică și erotică explicită, a înfuriat facțiunile conservatoare. *Ambuscada/ Zaseda* (1969), al lui Žika Pavlović, și *Cătușele/ Lisice* (1969), al lui Krsto Papić, găseau urme ale trecutului stalinist ce persistau în prezent, în vreme ce *Maestrul și Margareta/ Il maestro e Margherita* (1972), al lui Aleksandar Petrović, compara atacurile asupra cinematografiei contemporane cu cele din perioada stalinistă. Ediția din 1970 a Festivalului de Film de la Zagreb a avut tema „Sexualitatea ca efort de a atinge un nou umanism". Întrucât presiunile au crescut după 1968, criticile oficiale au etichetat Noile Filme ca „filme negre", din cauza „defetismului" și „nihilismului" lor.

Dušan Makavejev a dat cel mai scandalos film negru al epocii – *WR: Misterele organismului/ WR: Misterije organizma* (1971). Ca și operele sale precedente, filmul jonglează cu filmări de actualități, fragmente din filme de ficțiune mai vechi și o poveste; totodată este, în mod esențial și explicit, despre sex. Biografia lui Wilhelm Reich, un psihanalist și teoretician radical al sexualității, este îmbinată cu filmări în stilul cinemaului direct ce prezintă practici erotice de ultimă modă din Statele Unite ale Americii, reportaje despre revoluția chineză și o poveste grotescă despre Milena, o femeie care consideră că „comunismul fără dragoste liberă este ca un priveghi la cimitir". *WR* ilustrează în mod exemplar caracterul ireverențios al contraculturii, nu în ultimul rând prin juxtapunerile sale menite să contrarieze (**fig. 23.34, 23.35**). Sugerând că libertatea erotică ar putea revitaliza marxismul, Makavejev se lansa într-un atac frontal la adresa pudibonderiei comuniste.

La începutul anilor 1970, guvernul a refuzat să acorde dreptul de difuzare pentru *WR*, *Maestrul și Margareta* și alte filme negre. Petrović, care obținuse faima internațională cu *Am întâlnit țigani fericiți/ Skuplajači perja* (1967), a fost forțat să renunțe la postul său de la Academia de Film din Belgrad. Partidul i-a exclus din rândurile sale pe Makavejev și Pavlović; Makavejev s-a alăturat gărții de regizori hoinari din Europa de Est aflați în exil.

Cinematografia din Polonia a fost supusă represiunilor guvernamentale la fel ca aceea din Cehoslovacia, însă și-a revenit mai ușor. În primăvara lui 1968, guvernul polonez dezbătea necesitatea unei reforme economice. În luna mai, o revoltă izbucnită la Universitatea din Varșovia a fost suprimată. Sistemul de producție cinematografică al unităților de creație, care fusese operativ de la mijlocul anilor 1950, a fost înlocuit de o organizare centralizată. Personalități care se bucurau de o mare apreciere, precum Aleksander Ford, au fost înlăturate din posturile de răspundere.

Cu toate acestea, după grevele muncitorilor de la începutul anilor 1970, ștabul partidului Władysław Gomułka a fost înlocuit de o conducere mai concesivă.

23.34. *stânga* Impertinență calculată în *WR* al lui Makavejev: într-un fragment preluat dintr-un lungmetraj de ficțiune care a contribuit la cultul lui Stalin, conducătorul declară că URSS va îndeplini moștenirea lui Lenin. Acesta este urmat de...

23.35. *dreapta* ... un cadru cu un pacient căruia i se administrează electroșocuri.

Scanned with OKEN Scanner

Atmosfera mai liberă a reanimat cinemaul polonez. Au fost reînființate unitățile de producție, iar în cadrul acestora cineaștii au avut chiar mai mult control decât înainte. Un cinema bazat pe surse literare a câștigat de partea sa publicul și a consolidat unitățile de producție. Andrzej Wajda a ajuns din nou să ocupe poziția centrală în cinemaul polonez cu *Peisaj după bătălie/ Krajobraz po bitwie* (1970), *Nunta/ Wesele* (1972) și *Pământul făgăduinței/ Ziemia obiecana* (1975). Au apărut noi cineaști talentați, cel mai de seamă fiind Krzysztof Zanussi, un fost student la fizică, ce și-a pus cunoștințele științifice în slujba dramelor contemporane prezentate în *Structura cristalului/ Struktura kryształu* (1969), *Iluminare/ Iluminacja* (1972) și *Bilanț trimestrial/ Bilans kwartalny* (1974).

Alte cinematografii est-europene au înflorit după finalul invaziei. România, care avea doar legături slabe cu URSS, a cunoscut o perioadă de liberalizare la finalul anilor 1960. A fost permis un grad mai mare de experimentare, iar la începutul anilor 1970 au fost înființate unități de producție descentralizate. Guvernul bulgar a creat un sistem de unități de producție în 1968, iar trei ani mai târziu a instaurat o nouă administrație în industria cinematografică. Cel mai renumit film național a fost *Iconostas/ Ikonostas* (1969), care semăna oarecum cu *Andrei Rubliov* al lui Andrei Tarkovski, prin trimiterile la arta populară și cea religioasă. După 1971, cinematografia bulgară a cunoscut o renaștere, iar mai multe filme au obținut recunoașterea internațională.

Însă, după Primăvara de la Praga, Ungaria a fost cea care a trecut în prim-planul cinematografiei est-europene. Reformele economice realizate la finalul anilor 1960 au fost menținute, iar planificarea descentralizată și economia mixtă au fost păstrate până la mijlocul anilor 1970. În continuare, în Ungaria a fost creat un cinema critic politic, iar cele patru unități de producție au realizat fiecare aproximativ cinci filme pe an. Deoarece regizori precum Miklós Jancsó, Márta Mészáros și István Szabó au fost strâns racordați la tendințele occidentale, aceștia sunt discutați mai încolo în acest capitol.

Disidență și stagnare în URSS Deși nu a existat o „Primăvară de la Moscova", începutul anilor 1960 a dat naștere unui soi de mișcare de tineret în URSS. Studenții au examinat istoria comunismului și au dezbătut conduita partidului. Scriitorii au făcut să circule articole și cărți în regim samizdat (copiate și distribuite pe sub mână). Când tancurile sovietice au intrat în Cehoslovacia, protestatarii au umplut Piața Roșie.

Confruntându-se cu o economie în declin și un conflict cu China, secretarul general al Partidului, Leonid Brejnev, a căutat să detensioneze relațiile cu Occidentul, însă în interiorul granițelor a tratat cu duritate orice formă de disidență. Creștinii și intelectualii au fost trimiși la închisoare sau în spitale de boli mintale. Comitetul pentru Drepturile Omului, condus de fizicianul Andrei Saharov, a fost în permanență subminat de poliția politică. În 1970, Aleksandr Soljeniţîn a câștigat Premiul Nobel pentru literatură, dar când romanul său *Arhipelagul Gulag* (1973) a dezvăluit ororile din lagărele staliniste, acesta a fost deportat.

În cinematografie producția anuală a fost, în medie, de 130 de lungmetraje. Însă un nou îngheț a impus revenirea la realismul socialist, redenumit „realism pedagogic". Muncitorii vânjoși din fabrici și eroii din Al Doilea Război Mondial reveneau pe ecran. Unii dintre regizorii mai idiosincrazici ai Noului Val, cum era Vasili Șukșin, au realizat adaptări cinematografice șlefuite. La finalul anilor 1960, Andrei Koncealovski a propus un film despre Che Guevara, dar și el s-a orientat către surse sigure.

Pe de altă parte, în republicile uniunii, naționalismul profund antirusesc a determinat apariția unui „cinema poetic". Lirismul rural al lui Aleksandr Dovjenko le-a oferit cineaștilor un precedent stăruitor (vezi *O nouă generație: regizorii Mișcării de montaj*, din Capitolul 6). *Pirosmani* (1969), al lui Gheorghi Șenghelaia, folosea genul biografiei de artist în portretizarea unui pictor popular, un subiect ce conținea conotații naționaliste, dar care justifica totodată experimentul în compoziția abstractă a cadrelor (**fig. color 23.2**). Abordări similare se găseau și în filmul ucraineanului Iuri Ilienko *Pasărea albă cu pene negre/ Belaia ptita s ciornoi otmetin* (1972) și în filmul lui Otar Iosseliani *Pastorala/ Pastorali* (1977).

Alți doi regizori asociați cu această tendință poetică au ajuns centrali în noul cinema sovietic. *Andrei Rubliov*, al lui Andrei Tarkovski, interzis în 1966, a avut premiera la Paris în 1969. După ce a fost aclamat pe scară largă în străinătate, a fost lansat și în URSS. Între timp, Tarkovski finalizase al treilea lungmetraj al său, *Solaris/ Soliaris* (1972), promovat intens ca răspuns al Rusiei la *2001: Odiseea Spațială/ 2001: A Space Odyssey* (vezi *Spre un cinema de artă american*, din Capitolul 22). Descrierea ambiguă a deziluziilor protagonistului e motivată de premisa călătoriei

Scanned with OKEN Scanner

spațiale, însă pasajele de contemplare mistică sunt tipic tarkovskiene: ierburi ce se unduiesc pe sub apă, o autostradă fără sfârșit, uimitoarele imagini din final (**fig. 23.36**). Tarkovski a vrut să evite să atribuie un mesaj ideologic: „Imaginea nu stă într-un *înțeles* exprimat de regizor, ci este o întreagă lume reflectată ca într-o picătură de apă"*.

Reflectarea lumii artistului este dusă la extrem în *Oglinda/ Zerkalo* (1975), un amestec poetic de amintiri din copilărie, filmări documentare și imaginar fantastic. În timp ce vocea lui Tarkovski recită din afara cadrului din poeziile tatălui său, camera glisează printr-o încăpere, trecând de la o pisică ce lipăie niște lapte vărsat pe masă la mama care stă la fereastră și privește înlăcrimată ploaia. Un hambar arde sub o ploaie torențială; un bărbat aproape că este răsturnat într-un peisaj vântos; o femeie levitează (**fig. 23.37**). În timp ce mai convenționalul film al lui Nikita Mihalkov *Sclava iubirii/ Raba liubvi* (1976) se bucura de un succes mondial, autoritățile sovietice au decretat *Oglinda* drept incomprehensibil și i-au organizat o lansare restrânsă și neprofitabilă.

Serghei Paradjanov rămâne cel mai viu exemplu al felului în care dimensiunea personală a devenit politică în cinemaul sovietic. După ce lungmetrajul său ucrainean *Umbrele strămoșilor uitați/ Teni zabitih predkov* (vezi *Tânărul Cinema Sovietic*, din Capitolul 20) a obținut un succes internațional, Paradjanov s-a folosit de nou câștigata sa faimă pentru a protesta împotriva felului în care sunt tratați disidenții. În 1968, a fost arestat sub acuzația de „naționalism ucrainean"; după eliberare, a fost transferat la studioul din Armenia, unde a realizat *Culoarea rodiei/ Sayat Nova*.

Deși scenariul este bazat pe viața poetului armean Sayat Nova, prologul ne transmite că filmul nu va fi o biografie convențională. Cadre lungi prezintă personaje, animale și obiecte în tablouri frontale imobile (**fig. color 23.3**). Montajul este folosit doar pentru a lipi între ele cadrele sau pentru a schimba brusc încadratura portretelor statice. Mizanscena filmului prezintă imaginarul poetic al lui Sayat Nova: cărți îmbibate cu apă ținute deschise la uscat pe acoperișuri, covoare ce sângerează în timp ce sunt spălate, pene de găină care se împrăștie peste poetul muribund. Chiar dacă stilul lui Paradjanov diferă drastic de cel al lui Tarkovski, ambii regizori contemplă felul în care texturile obiectelor se modifică în timp.

* Andrei Tarkovski, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trad. Kitty Hunter-Blair (Londra: Faber, 1989), p. 110.

23.36. În *Solaris*, protagonistul îngenunchează în fața tatălui său, moment în care aparatul de filmat începe să se retragă într-o perspectivă ce sugerează privirea lui Dumnezeu.

Culoarea rodiei a fost, probabil, filmul cel mai șocant de experimental realizat în URSS după finalul anilor 1920. Filmul a fost imediat închis în depozit, totuși o versiune scurtată și revizuită a obținut o distribuție restrânsă în 1971. Interzicându-i-se să mai regizeze, Paradjanov a ripostat. Acesta a scris un pamflet despre problemele întâmpinate de el și despre problemele cinematografiei sovietice, în general. În 1974 a fost condamnat pentru homosexualitate, trafic cu obiecte de artă furate și „instigare la suicid". A fost osândit la câțiva ani de muncă silnică.

În blocul estic, doctrina realismului socialist îi forța pe artiști să se pună în slujba societății – sau mai degrabă în slujba reprezentantului acesteia, Partidul Comunist. Cei mai importanți regizori est-europeni, precum Chytilová, Jancsó și Makavejev, considerau că viziunile lor erau în acord cu o anumită concepție socialistă, chiar dacă această concepție nu era favorizată la momentul respectiv. Însă cinemaul poetic al lui Tarkovski și Paradjanov prezenta viziunea artistului ca fiind independentă față de orice nevoi ale colectivității. Filmele lor profund personale au contestat cu

23.37. *Oglinda*: enigma memoriei și fanteziei.

Scanned with OKEN Scanner

îndrăzneală dogma sovietică și au conținut ecouri ale unor tendințe din Occident care căutau eliberarea politică în imaginația neconstrânsă a individului.

Cinemaul politic din Vest: o cultură contestatară

Anul Primăverii de la Praga, 1968, a marcat, de asemenea, apogeul protestelor sociale în țările occidentale. La fel ca în Lumea a Treia, și în Europa de Est tinerii au jucat un rol-cheie.

La mijlocul anilor 1960, mulți studenți chestionau autoritatea și respingeau valorile politice tradiționale. Noua Stângă, o mișcare diversă care propunea o alternativă la marxismul sovietic ortodox, a apărut în America de Nord și Europa. Și ceea ce s-a numit contracultură, o asociere de diverse stiluri de viață alternative, s-a aliat uneori cu forțele ce luptau pentru schimbare politică. Ambele mișcări au fost alimentate de Războiul din Vietnam, care a luat amploare după ce avioanele Statelor Unite ale Americii au început să bombardeze țara în 1965. În anii care au urmat, activiștii au protestat împotriva războiului, opunându-se recrutării, ocupând clădirile universităților și luptându-se cu poliția.

Au mai apărut și alte mișcări sociale. Una dintre ele a fost Black Power, care a căutat să meargă dincolo de tacticile nonviolente adoptate de mișcarea pentru

ACTIVITATEA CINEMATOGRAFICĂ ÎN TIMPUL EVENIMENTELOR DIN PARIS DIN LUNA MAI

Cultura cinematografică franceză a fost profund implicată în tulburările din 1968. La începutul lunii februarie, guvernul a încercat să-l înlăture pe Henri Langlois din funcția de curator al Cinematecii Franceze. Resnais, Truffaut, Godard, Bresson, Chabrol și alții au coordonat demonstrații la care au participat sute de cineaști. Pe 14 februarie, 3 000 de persoane care manifestau în sprijinul lui Henri Langlois s-au ciocnit cu poliția. Datorită presei care a scris pe larg pe această temă și a amenințărilor din partea companiilor de film, Langlois a fost repus în funcție.

În timpul desfășurării protestelor din mai, Godard a condus inițiativa de suspendare a Festivalului de Film de la Cannes, determinându-i pe demonstranți să ocupe sălile de cinema. Truffaut le-a cerut tuturor să sprijine evenimentele din Paris: „Universitățile sunt ocupate! Fabricile sunt ocupate! Gările sunt ocupate! Este o acțiune politică de o amploare fără precedent! Și vreți ca această mișcare să se oprească la ușa festivalului?... Trebuie să existe solidaritate!"* După ce Godard și Truffaut au oprit o proiecție ținând cortina închisă, Festivalul de Film de la Cannes a fost sistat.

În Paris, studenții școlii de film de stat IDHEC au început rapid să realizeze reportaje și cine-tratate (vezi *Cinemaul angajat: producțiile colective și filmele militante*, din acest capitol). Fenomenul a luat amploare datorită faptului că cineaștii și cinefilii au lansat o critică a filmului produs sub regimul capitalist. Un număr mare de profesioniști din cinema au fondat États Généraux du Cinéma (Stările Generale ale Cinematografiei – EGC). EGC urmărea să creeze un sistem francez alternativ de producție, distribuție și exploatare. Membrii săi, mulți dintre ei tehnicieni și proiecționiști, au intrat în grevă „pentru a denunța și distruge structurile reacționare ale unui cinema care a devenit o marfă"**.

EGC a cerut ca industria cinematografică să devină o proprietate publică, ca muncitorii să aibă control asupra producției, să fie abolită cenzura și să fie eliminată instituția guvernamentală Centrul Național al Cinematografiei (vezi *Industria își revine*, din Capitolul 17). EGC a pregătit mai multe proiecte în care au fost implicați Malle, Resnais și alte personalități influente și a elaborat planuri pentru înființarea de unități de producție autonome (asemănătoare celor din Europa de Est), care ar fi putut realiza proiecte necomerciale. Membrii săi au subliniat, de asemenea, necesitatea de a-i educa pe spectatori pentru a privi filmele în feluri noi.

Pe parcursul lunilor mai și iunie, EGC a organizat ședințe. S-a transformat rapid într-o cooperativă cinematografică, care în următorii doi ani a produs documentare. Dar, fără ajutorul statului, planurile ambițioase ale EGC erau imposibil de implementat. Când Charles de Gaulle a recâștigat puterea, majoritatea personalului din domeniul cinematografic s-a întors la lucru, ca de obicei. În iulie, mulți dintre cineaștii implicați în EGC au format Société des Réalisateurs (Societatea Realizatorilor), care și-a asumat ca obiectiv apărarea libertății artistice. Dincolo de aceasta, mișcarea din Mai '68 a dat naștere unui angajament politic pe termen lung, unui „cinema paralel" militant și unor structuri alternative de producție și distribuție.

* În Alomée Planel, *40 Ans de festival: Cannes, le cinéma en fête* (Paris: Londreys, 1987), p. 142.

** Citat în Sylvia Harvey, *May '68 and Film Culture* (Londra: British Film Institute, 1978), p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

drepturile civile din SUA. Panterele Negre (The Black Panthers), înființată în 1966, a promovat o luptă militantă împotriva rasismului, încorporând totodată programe prin care ofereau hrană și adăpost persoanelor din comunitate. Tot în această perioadă s-au consolidat și mișcările pentru eliberarea femeilor și pentru drepturile homosexualilor/lesbienelor.

Spre finalul anului 1967, mai multe mișcări sociale de protest au convers. Au început doi ani de tumult politic de o intensitate care nu mai fusese înregistrată în Occident de la Al Doilea Război Mondial. Evenimentele din 1968 i-au făcut pe mulți să creadă că societatea vestică se afla în pragul unei revoluții sociale.

În acel an, universitățile din Spania, Germania, Anglia, Italia și Japonia au fost zguduite de demonstrații, multe dintre acestea transformându-se în lupte cu poliția. Ciocniri similare au avut loc în sute de campusuri americane. Revolta politică s-a întețit după ce Martin Luther King Jr. și Robert Kennedy au fost asasinați.

Evenimentele din Paris din primăvara lui 1968 au fost reprezentative în ceea ce privește energia radicală și frustrarea din epocă. Studenții, nemulțumiți de partidele oficiale de stânga, s-au împărțit în facțiuni maoiste sau trotkiste. Studenții au încercat să confrunte administrațiile universitare la Nanterre și Sorbona, însă au fost întâmpinați cu gaze lacrimogene și bastoane. După aceasta, jumătate de milion de studenți au ieșit în stradă, universitățile au fost ocupate și zece milioane de cetățeni francezi au intrat în grevă în semn de solidaritate. În timpul revoltei din 1968, cultura cinematografică franceză a plonjat în politica radicală (vezi *Activitatea cinematografică în timpul evenimentelor din Paris din luna mai*, din acest capitol).

Evenimentele din Mai i-au făcut pe mulți să creadă că guvernul lui de Gaulle ar putea cădea la alegerile din iunie, dar a câștigat detașat. Viața și-a reintrat în rutină, în timp ce guvernul a luat măsuri dure împotriva grupurilor de extremă stânga.

În aprilie 1970, extinderea războiului din Vietnam în Cambodgia de către președintele Richard Nixon a declanșat un nou val de proteste în Statele Unite ale Americii. Aproape 400 de universități au intrat în grevă, în multe campusuri studenții au incendiat clădirile ROTC*, iar șaisprezece state au convocat Garda Națională. Doi studenți au fost împușcați și omorâți la Jackson State University din Mississippi, și alți patru au fost omorâți la Kent State University din Ohio.

Însă mișcarea radicală ajungea deja să-și piardă unitatea. Până în 1970, în majoritatea țărilor, studențimea de stânga a eșuat să se racordeze la problemele clasei muncitoare. În Statele Unite ale Americii, Panterele Negre și Noua Stângă s-au despărțit. Multe feministe, homosexuali și lesbiene au considerat Noua Stângă opresivă și și-au format propriile organizații. În 1969 și 1970, unii radicali, convinși că doar violența ar putea învinge „sistemul", au format organizații teroriste, precum The Weathermen în SUA, Brigăzile Roșii (Brigate Rosse) în Italia sau Rote Armee Fraktion (numit și grupul Baader-Meinhof) în Germania. Luând adesea ca model gherilele din Lumea a Treia, aceste grupări au adus în anii 1970 în capitalele occidentale atacuri cu bombe, răpiri și asasinate politice.

Mișcările politice radicale și-au pierdut treptat autoritatea, pe măsură ce ideile Noii Stângi ajungeau să fie încorporate în politica partidelor socialiste și comuniste oficiale. Excesele Revoluției Culturale chineze și revelațiile din *Arhipelagul Gulag* al lui Soljenițîn sugerau că comunismul tinde în mod natural spre o conducere totalitară. Odată ce clasa de mijloc a ajuns să controleze democrațiile occidentale, a devenit tot mai evident că schimbarea socială putea fi realizată mai degrabă prin activismul la firul ierbii, orientat spre probleme specifice.

Astfel, militantismul de la finalul anilor 1960 s-a transformat în micropolitică. Activiștii s-au concentrat pe anumite stiluri de viață și probleme specifice – cooperative, comune, mișcările de ocupare a imobilelor nelocuite („squatters' movements") și mișcarea ecologistă. „A lucra în interiorul sistemului" a încetat să mai fie un reproș. În Germania, persoanele de stânga au adaptat o formulare maoistă, reclamând schimbarea socială prin „marșul cel lung prin instituții".

Creșterea în amploare a mișcărilor homosexualilor și lesbienelor a demonstrat că energiile radicale pot schimba situații concrete. În 1969, homosexualii din New York au opus rezistență unui raid al poliției la Stonewall Inn. Pe toată perioada dintre 1969 și 1973, activismul homosexualilor și al lesbienelor a înflorit în Marea Britanie, Canada, Australia, Germania de Vest și Franța. Grupurile au schimbat legile și au modificat percepțiile cu privire la homosexualitate.

În anii 1970, temele mișcării de eliberare a femeilor s-au extins în mișcarea feministă. Unele participante sperau să se ajungă la o restructurare radicală a conștiinței sociale, pe când altele căutau să obțină pas cu pas progresul spre egalitate și dreptate. Feministele italiene

* Reserve Officers' Training Corps (ROTC) – program derulat în campusurile universitare din SUA, ce organizează antrenamente militare și oferă ajutor financiar studenților care se angajează să devină ofițeri în armata americană după finalizarea studiilor. (n.t.)

Scanned with OKEN Scanner

au contribuit la liberalizarea legilor în privința divorțului, în timp ce pe cuprinsul Europei și Americii de Nord grupuri similare au modificat legile privind avortul. În țară după țară, adăposturile pentru femei, clinicile, serviciile de consiliere juridică, centrele de îngrijire a copiilor și librăriile au creat o „cultură a femeilor" alternativă.

În general, atât radicalismul militant de la finalul anilor 1960, cât și micropolitica anilor 1970 au schimbat poziții fundamentale. Obiectivele universităților, inegalitățile sociale și sexuale în democrațiile occidentale și chestiunile legate de orientarea sexuală au ajuns în conștiința publică așa cum nu se mai întâmplase înainte.

Cineaștii au participat energic la politizarea culturii. De la finalul anilor 1960 până la mijlocul anilor 1970 au apărut trei mari tendințe. Prima dintre ele, *cinemaul angajat*, s-a aliniat fără compromisuri la schimbarea socială revoluționară. Scopul său era unul explicit propagandistic, iar genul său predilect a fost documentarul. În al doilea rând, pe lângă cinemaul angajat, a apărut un *modernism politic*. Această tendință, o consecință a cinematografului de artă postbelic și al modelor din Lumea a Treia, precum Cinema Nôvo (vezi Capitolul 20), a creat o estetică radicală, care a îmbinat politica de stânga cu forme și stiluri inovatoare. Iar în al treilea rând, chiar și filmul de ficțiune comercial și cinemaul de artă convențional au purtat semnele schimbării culturii politice.

Cinemaul angajat: producțiile colective și filmele militante În anii 1960 și la începutul anilor 1970, a apărut un cinema angajat politic, preocupat de probleme sociale concrete și pledând pentru schimbări sociale radicale cu o convingere nemaiîntâlnită din anii 1930. Câte un proiect putea fi finanțat de vreo organizație politică, cum a fost cazul filmului *Soldatul în iarnă/ Winter Soldier* (SUA, 1972), susținut financiar de Veteranii din Vietnam Împotriva Războiului (Vietnam Veterans Against the War). Uneori un cineast pe cont propriu sau un grup mic putea să strângă finanțare din donații; așa s-a întâmplat cu seria de filme realizată de Noriaki Tsuchimoto despre dezastrul ecologic de la Minamata, din Japonia (de exemplu, *Minamata: Victimele și lumea lor/ Minamata: Kanja-san to sono sekai*, 1972). În cazuri rare, producători independenți au asigurat finanțare pentru opere radicale. În Franța, compania lui Marin Karmitz, MK Productions, a sprijinit cinemaul militant începând cu 1964.

Caracteristică epocii a fost încercarea de a crea colective de cineaști. Cineaștii militanți se adunau laolaltă și lucrau în subgrupuri la proiecte separate. Cinema Action și Berwick Street Collective din Marea Britanie, Colletivo di Cinema Militante din Italia, Atelierul din Danemarca, Noul Film din Suedia, Fugitive Cinema din Belgia, Grupul celor 6 din Grecia, Kartemquin, cu sediul în Chicago, și alte grupuri au folosit modul de producție colectiv. Adesea, chiar structura colectivă a grupului întruchipa idealurile de stânga ale egalității și responsabilității comune.

Un prototip pentru colectivele de cineaști angajați l-a reprezentat grupul Newsreel din SUA. La finalul lui 1967, studenții care au aderat la organizația Students for a Democratic Society (Studenți pentru o societate democratică) au decis să facă filme care să contracareze felul în care erau reprezentate în mass-media protestele împotriva războiului din Vietnam. Acest grup a devenit New York Newsreel. La începutul lui 1968, un alt grup a format San Francisco Newsreel.

Logoul Newsreel – titlul pâlpâind în sincron cu zgomotul unor focuri de mitralieră – anunța caracterul militant și combativ al filmelor. Grupurile Newsreel s-au specializat în prezentarea unor evenimente individuale, cum ar fi ocuparea unui campus, o grevă sau o demonstrație. Început ca o „democrație deplină", colectivul Newsreel a ajuns rapid să adopte sistemul unui comitet director, prin intermediul căruia fiecare film era proiectat tuturor membrilor și era lansat numai dacă era susținut de majoritatea lor.

Și în Franța a avut loc, concomitent, un fenomen similar. În timpul evenimentelor din Mai '68, lucrătorii din industria cinematografică aflați în grevă au creat *cinétracts* (cine-tratate), scurtmetraje filmate pe peliculă de 16 mm, realizate cu puține mijloace și difuzate vreme de câteva săptămâni. Acestea au dus uneori la formarea unor colective. De exemplu, Grupul SLON a realizat primul său film, *Pe curând, sper/ À bientot, j'espère*, coregizat de Chris Marker și Mario Marret, în 1967; filmul era despre o grevă care a avut loc la fabrica de textile La Rhodia din Besançon. Nemulțumiți de rezultat, muncitorii din fabrică și-au format propria cooperativă, Grupul Medvedkin, și au realizat *Clasa de luptă/ Classe de lutte*, lansat în 1969. SLON (mai târziu ISKRA) a rămas robust. Au mai apărut și alte unități de producție, fiecare având propria afiliere ideologică. Astfel de colective au format cinemaul „opozițional" sau „paralel" din Franța.

Colectivele depindeau de obicei de structuri alternative de distribuție și exploatare. Marin Karmitz a înființat o companie de distribuție și a administrat trei cinematografe pariziene. În Statele Unite ale Americii,

Scanned with OKEN Scanner

New Day Films și Women Make Movies difuzau filme feministe, în timp ce Newsreel distribuia filme din țările din Lumea a Treia, alături de proiectele proprii. Printre alte agenții de distribuție se numărau Cinélibre din Belgia, Vrijheidsfilms (Circuitul Liber) și Cinemien din Olanda, Cinema pentru Popor în Suedia și The Other Cinema în Marea Britanie.

Precum Solanas și Getino de la Cine Liberación, cineaștii angajați din Occident au căutat să schimbe contextul în care operele lor erau văzute. Unii dintre ei au evitat cinematografele tradiționale, preferând ca filmele să fie proiectate în cinecluburi, la întruniri sindicale ori în centrele universitare sau comunitare. Festivalurile de film au cooperat și ele. Festivalul de la Hyères din Franța, creat ca spațiu de expunere pentru tinerii regizori, a devenit un loc de întrunire internațională pentru cinemaul angajat. În 1972 a avut loc prima ediție a New York Women's Film Festival (Festivalul de Film al Femeilor de la New York), urmat la scurt timp de evenimente similare organizate la Toronto și în alte părți.

Noile reviste de film – *Jump Cut* și *Women and Film* în Statele Unite, *Champ libre* în Canada, *Filmkritik* și *Frauen und Film* în Germania de Vest și *Cinéthique* în Franța, printre multe altele – au promovat, de asemenea, cinematografia radicală recent apărută. Reviste mai vechi, cum ar fi publicația americană *Cinéaste* și cea pariziană *Cahiers du cinéma*, s-au deplasat politic la stânga.

Chiar dacă politica radicală de stânga a decăzut la mijlocul anilor 1970, practica cinematografică angajată a rămas centrală micropoliticii din epocă. În iunie 1979, o conferință a cinemaului alternativ organizată la New York a reunit mai mult de 400 de activiști politici din SUA care realizau filme pe peliculă sau video. În unele țări, liberalizarea guvernamentală a dus la finanțarea filmului militant. Noul guvern laburist din Marea Britanie a sprijinit Liberation Film și Cinema Action, în timp ce în Franța, la nivel regional, Maison de la Culture aloca fonduri pentru grupuri media locale. Unele circuite paralele de distribuție și exploatare s-au dovedit a fi de succes în promovarea filmelor despre energia nucleară, centrele de îngrijire a copiilor și vârstnicilor, drepturile etnice și alte probleme similare.

În Statele Unite ale Americii și în Marea Britanie, cineastele feministe au fost deschizătoare de drumuri în orientarea către probleme specifice, la firul ierbii. Până în 1977 doar în Statele Unite ale Americii au fost produse 250 de filme cu tematică strict feminină. Deși între 1968 și 1969 unele dintre filmele feministe au fost realizate sub auspiciile New York Newsreel, prima contribuție însemnată a venit din partea aripii din San Francisco a Newsreel. *Film despre femeie/ The Woman's Film* (1970) a fost urmat de *Janie a lui Janie/ Janie's Janie* (1971), realizat de New York Newsreel. Alte filme feministe angajate ale perioadei au fost *Crescând ca femeie/ Growing Up Female* (1970), de Julia Riechert și Chuck Klein, și *Trei vieți/ Three Lives* (1970), de Kate Millett. Cinemaul feminist din Marea Britanie a fost inițiat de London Women's Film Group (Grupul de Film al Femeilor din Londra, înființat în 1972) și a căutat adesea să lege preocupările femeilor de problemele de muncă.

Pe măsură ce mișcarea internațională a femeilor a luat amploare, filme despre viol, autoapărare și treburile casnice au fost realizate în paralel cu filme care explorau istoria femeilor; aceasta din urmă era cel mai amplu reprezentată în filmele americane *Sindicatul menajerelor/ Union Maids* (1976) și *Cu bebeluși și pancarte/ With Babies and Banners* (1978), realizate de Women's Labor History Project. Și în alte țări au apărut grupuri de cineaste, printre cele mai active numărându-se Musidora din Franța, Collettivo Femminista Cinema din Italia și Woman's Film Collective din Australia.

Tehnici și forme ale cinemaului angajat În general, cineaștii angajați au adoptat tehnicile și formele consacrate de cinemaul direct la finalul anilor 1950. Noua tehnologie, care cuprindea camerele de filmat ușoare, pe 16 mm, dispozitivele portabile de înregistrare a sunetului pe benzi de magnetofon și o peliculă cu o sensibilitate mai mare la lumină, putea fi folosită pentru filmele de agitație, adeseori chiar de către persoane fără o pregătire cinematografică formală. Însă cineaștii angajați au evitat, de obicei, observația pur descriptivă de tipul celei pentru care pleda Richard Leacock (vezi *Statele Unite ale Americii: Drew și asociații*, din Capitolul 21). Tehnica cinemaului direct furniza dovezi, însă filmul, în ansamblul său, putea fi suspectat de simplu retorism în relația cu publicul său.

Tehnicile cinemaului direct au fost utile în surprinderea evenimentelor spontane. *Unii dintre cei mai buni prieteni ai tăi/ Some of Your Best Friends* (1971) înregistrează momentul în care activiștii homosexuali dau buzna într-o conferință psihiatrică. *O țară fără bun-simț! sau Treziți-vă, prietenii mei!!!/ A Country Without Good Sense! Or, Wake Up, My Good Friends!!!* (1970), al lui Pierre Perrault, inspecta, într-un sens mai larg, tumultul politic din Quebec. De asemenea,

Scanned with OKEN Scanner

cineaștii angajați au descoperit puterea formei interviului lung, în acest caz, filmul constând în principal în interviuri adresate către camera de filmat. Feministele au creat un gen al „filmului-portret", având adesea scopul de a prezenta modele pozitive. *Film despre femeie* consta, în mare parte, în cinci interviuri intercalate, în timp ce *Trei vieți* și *Crescând ca femeie* le lasă pe intervievate să-și relateze experiențele în prim-planuri lungi. Această strategie, care amintește de *Portretul lui Jason/ Portrait of Jason* (vezi *Cinemaul direct și moștenirea sa*, din Capitolul 21), este folosită și în filmele-„confesiune" homosexuale și lesbiene. *S-a dus vestea/ Word Is Out* (1977; **fig. 23.38**) reunește interviuri pentru a oferi o panoramă a vieții homosexuale și lesbiene.

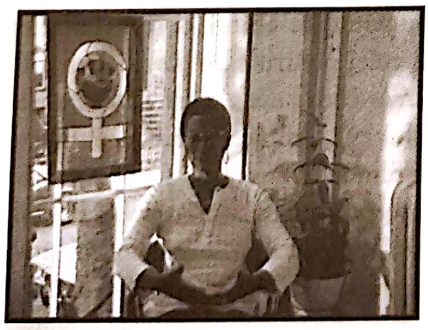
Pe parcursul anilor 1970, unele documentare de lungmetraj angajate au rulat în cinematografele din circuitul comercial. În Statele Unite ale Americii, *Inimi și minți/ Hearts and Minds* (1974), al lui Peter David, *Attica* (1974), al Cindei Firestone, *Antonia* (1974), al lui Jill Godmilow, *S-a dus vestea*, *Sindicatul menajerelor* și *Cu bebeluși și pancarte* au atras un public larg.

De Antonio și recuperarea radicală Cineastul angajat care a reușit să obțină în mod constant succes comercial a fost Emile De Antonio. Primul său film, *Moțiunea de cenzură/ Point of Order* (1963; vezi *Curente inovative*, din Capitolul 21), se apleca asupra audierilor din Congresul SUA care investigau activitatea senatorului Joseph McCarthy. *Moțiunea de cenzură* demonstra că reportajele convenționale, refolosite ca materiale de arhivă, puteau susține un film critic politic, fără să fie necesară trăncăneala din *voice-over* a unui narator anonim. *Judecata pripită/ Rush to Judgement* (1966), o expunere pe scurt a teoriei multiplilor asasini în cazul morții președintelui John Kennedy, a introdus și interviuri în formatul filmului de compilație.

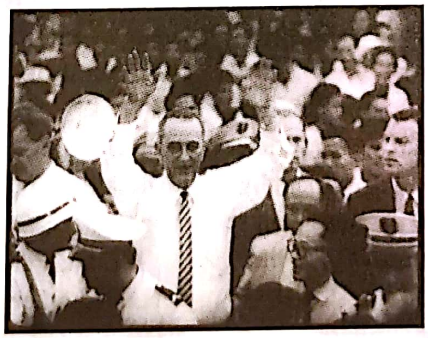
„Recuperarea radicală" a însemnat și includerea de către De Antonio a unor filmări considerate prea controversate de către utilizatorii inițiali ai materialului. *În anul porcului/ In the Year of the Pig*, o istorie analitică a războiului din Vietnam, s-a bazat pe materiale filmate pentru televiziune, care erau prea macabre sau prea jenante pentru a fi difuzate. („Bucățile căzute la montaj", comenta De Antonio la acea vreme, „sunt mărturisirile sistemului"*.) *În anul porcului* își construiește argumentul printr-o varietate de tehnici. În secvența halucinantă cu care începe filmul, peste scurtele imagini de luptă sau cu țărani în suferință, zgomotul de avioane și elicoptere se intensifică înfricoșător. În restul filmului argumentul este construit într-o manieră analitică, juxtapunând mărturiile experților și ale martorilor oculari cu materiale de actualități ce prezintă discursuri, ceremonii, bătălii și scene de viață din Vietnam. Montajul lui De Antonio folosește un interviu pentru a-l contrazice pe un altul și inserează în relatările oficiale dovezi ce le contrazic. Deși filmul nu conține, practic, o narațiune de tip vocea-lui-Dumnezeu, comentariile celor intervievați ajung să analizeze din *off* imaginile prezentate (**fig. 23.39**).

În anul porcului a câștigat un public numeros în campusurile universitare și în anumite săli de cinema. La fel și *Millhouse: O comedie albă/ Millhouse: A White Comedy* (1971), în care tehnica compilației folosită de De Antonio îl satirizează pe Richard Nixon.

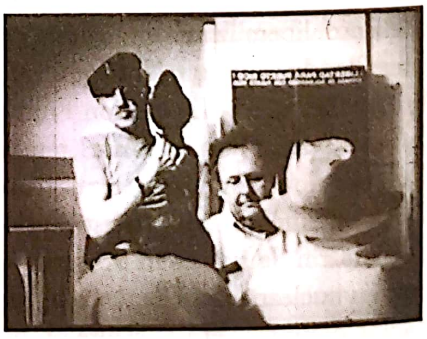
* În Colin J. Westerbeck, Jr., „Some Out-Takes from Radical Film-Making: Emile De Antonio", *Sight and Sound* 39, nr. 3 (vara 1970), p. 143.



23.38. *S-a dus vestea*: una dintre intervievate stă lângă un afiș care îi indică poziția feministă.



23.39. Pe coloana sonoră Lyndon Johnson rezumă călătoria sa în Saigon: „Nu am auzit vreo voce ostilă, nu am strâns vreo mână ostilă"; în imagini, îl vedem cum subjugă mulțimea (*În anul porcului*).



23.40. Filmând prin oglindă, Lampson, Wexler și De Antonio îi intervievează pe fugarii din Weathermen, care au trăit ascunși după ce clădirea din Greenwich Village unde produceau bombe a explodat (*Clandestinitate*).

Scanned with OKEN Scanner

Clandestinitate/ Underground (1976), conceput într-o notă mai serioasă, a oferit ocazia de a reflecta asupra evoluțiilor istorice începând cu anii 1960. În 1975, în timp ce cinci membri Weatherman erau căutați de Biroul Federal de Investigații (FBI), De Antonio, Mary Lampson și Haskell Waxler au filmat interviuri lungi cu ei, întrețesând amintirile lor și detaliile biografice cu filmările de actualități (**fig. 23.40**).

Un imbold similar de inventariere caracterizează și *Borne de hotar/ Milestones* (1975), filmul lui Robert Kramer și John Douglas. Kramer era unul din fondatorii New York Newsreel și, pe lângă aceasta, a mai

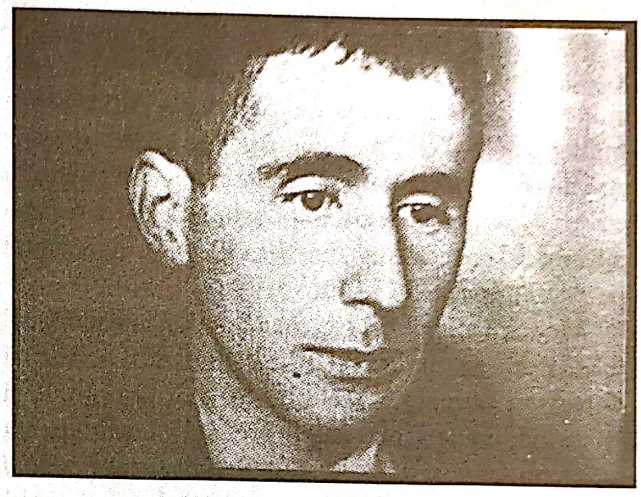
BRECHT ȘI MODERNISMUL POLITIC

Deși în timpul vieții sale Bertolt Brecht (**fig. 23.41**) a fost puternic asociat cu comunismul sovietic, creația sa a contribuit la o solidă tradiție „marxistă neortodoxă" în domeniul artistic. Timp de treizeci de ani, piesele sale au explorat forme teatrale diverse, unele explicit politice, altele mai apropiate de musical, parabolă sau de „drama socială": *Opera de trei parale* (1928), *Ascensiunea și căderea orașului Mahagonny* (1929), *Mutter Courage* (1941), *Omul cel bun din Seciuan* (1943) ș.a.

Filmul lui Brecht *Kuhle Wampe sau Cine conduce lumea?* (1932, regizat de Slatan Dudow; vezi Capitolul 14, *Germania*) nu a avut o influență la fel de mare asupra cinemaului modern precum producțiile teatrale și scrierile sale. Turneul trupei sale din Germania de Est, Berliner Ensemble, prin Europa a înregistrat un imens succes și a inițiat publicul acestor țări în practica teatrală a lui Brecht. La moartea sa, în 1956, influența lui era încă în creștere.

Într-un stil caustic, adesea comic, Brecht a atacat teatrul tradițional, sau „aristotelic", pe motiv că încearcă să acapareze cu totul publicul. Spectatorul este determinat să se identifice cu personaje individuale, să le simtă emoțiile și să accepte premisele lumii pe care o construiește spectacolul. Ca marxist asumat, Brecht concepea arta ca fiind inevitabil politică. Impresionat de *Potemkin* al lui Eisenstein, el credea, de asemenea, că dramaturgii vor înceta să se mai concentreze asupra indivizilor și vor ajunge să reprezinte mișcări de mase.

Brecht a pus în opoziție drama empatiei hipnotice cu teatrul asiatic sau meciul de box, care îl încurajează pe spectator să adopte o atitudine mai detașată față de ceea ce vede. Brecht a propus mai multe tehnici care ar fi putut face posibilă detașarea: împărțirea piesei în episoade, inserarea unor titluri, separarea textului de muzică sau de interpretare și îndrumarea actorilor să-și spună replicile ca și cum le-ar cita. Acestea și altele creau așa-numitul *Verfremdungseffekt*, sau efectul de înstrăinare ori de defamiliarizare. Prin intermediul acestuia, spectatorul putea evalua acțiunea în mod critic și putea



23.41. Într-un cadru din *Chinezoaica*, al lui Godard, apare o poză a lui Brecht.

observa forțele istorice mai largi care o determină. Spectatorul începea, astfel, să înțeleagă cum poate schimba lumea care a creat problemele personajelor.

Influența lui Brecht s-a făcut simțită în cinema la începutul anilor 1960, cel mai puternic în *A-ți trăi viața/ Vivre sa vie*, al lui Godard (1962; vezi fig. 20.15). Ideile sale au animat o întreagă generație de cineaști politici moderniști, care au încercat să spargă „iluzia realității" pe care le-o creau spectatorilor filmele de ficțiune clasice. Cineaștii au folosit structura colajului, montajul disjunctiv, actorie și încadraturi stilizate și au inserat intertitluri pentru a obține opere „anti-iluzioniste" care să provoace reflecția.

Influența lui Brecht s-a extins și la filme mai puțin avangardiste, precum *Cum am câștigat războiul/ How I Won the War* (1967), *O, ce război minunat!/ Oh! What a Lovely War!* (1969) și *O, norocosule!/ O Lucky Man* (1973). Unii critici au pretins că până și Sirk, Hitchcock și Ford au fost „brechtieni". În multe dintre cazuri, cineaștii și criticii au reformulat și distorsionat ideile dramaturgului. Chiar și așa, versiunile teoriei lui Brecht care au circulat în anii 1960 și 1970 rămân centrale pentru înțelegerea cinemaului critic politic al epocii.

Scanned with OKEN Scanner

dezvoltat o abordare semificțională a politicii Noii Stângi în lungmetrajele independente *La țară/ In the Country* (1966), *Pe muchie/ The Edge* (1968) și *Gheață/ Ice* (1970). Ca și lungmetrajele anterioare, *Borne de hotar* a fost filmat în stilul cinemaului direct, cu interpretări actoricești improvizate. Urmărind parcursul mai multor protagoniști și având o durată de peste trei ore, filmul este o evaluare amplă a reușitelor și eșecurilor Noii Stângi.

Modernismul politic În încercarea de a stimula în spectator reflecția sau acțiunea politică, cineastul angajat a apelat la tehnologia folosită de cinemaul direct și la tradiția documentarului de stânga. Alți cineaști militanți au explorat tradițiile moderniste. Acești regizori au combinat tematici și subiecte radicale politic cu o formă estetică radicală, împingând mai departe impulsurile Cinema Nôvo din Brazilia și ale cinemaului postrevoluționar din Cuba.

Moderniștii politici s-au inspirat din cinematograful sovietic de montaj al anilor 1920. Eisenstein și Vertov au devenit modele de conștiință politică și inovație formală. Chiar mai pregnantă a fost influența dramaturgului marxist Bertolt Brecht (vezi *Brecht și modernismul politic*, din acest capitol). În plus, mulți cineaști radicali au încercat să depășească paradigma cinemaului de artă postbelic. Procedeele sale deveniseră destul de familiare, iar blândul său umanism critic părea unul reformist, nerevoluționar. Regizorul modernist politic avea să transforme subiectivitatea personajelor, reflexivitatea și ambiguitatea în numele unei critici radicale. În fruntea acestui modernism politic au stat Jean-Luc Godard și Nagisa Ōshima.

Godard și Grupul Dziga Vertov Înainte de evenimentele din Mai 1968, Godard deja îmbina critica politică cu estetica modernistă. Filmele sale examinau viața în Franța într-o manieră aproape sociologică, însoțită de atacuri la adresa politicii externe americane (de exemplu, *Masculin feminin/ Masculin féminin*, 1966, și *Două sau trei lucruri pe care le știu despre ea/ 2 ou 3 choses que je sais d'elle*, 1967). În *Chinezoaica/ La Chinoise* (1967), un grup de studiu maoist se transformă într-o grupare teroristă. *Weekend* (1967) prezintă burghezia, preocupată de înavuțire, crimă și sexualitate sinistră, ajungând ostatica unei grupări de gherilă absurde, în vreme ce emigranții din Lumea a Treia stau și așteaptă ocazia să se revolte. Odată cu evoluțiile din 1968, Godard și-a canalizat energiile într-o formă de modernism politic mai tăioasă și mai cerebrală.

În timpul evenimentelor din Mai, Godard a produs câteva cine-tratate, constând în filmări ale demonstrațiilor și fotografii, având de obicei fraze mâzgălite pe deasupra (**fig. 23.42**). Filmele sale din 1968 alternează astfel de materiale cu dezbateri între personaje cu privire la pozițiile politice. După *Unu plus unu/ One Plus One* (ce poartă și titlul *Sympathy for the Devil*, 1968), care juxtapunea o repetiție a formației The Rolling Stones cu scene regizate ce descriau represiuni politice și revoluția din țările Negre, Godard i s-a alăturat tânărului comunist Jean-Pierre Gorin, cu care a format Grupul Dziga Vertov.

Colectivul s-a autodefinit ca fiind modernist politic, declarând că va lupta nu doar împotriva represiunii politice, ci și împotriva „concepției burgheze de reprezentare"*. Dezicându-se de filmele sale anterioare, Godard s-a convertit la maoism și la susținerea revoluției din Lumea a Treia. Întrucât numele său garanta finanțarea, de obicei de la televiziunile europene, Grupul Dziga Vertov a realizat rapid mai multe filme, cele mai notabile fiind *Sunete britanice/ British Sounds* și *Vântul din est/ Le Vent d'est* (amândouă din 1969). Grupul s-a destrămat după ce Godard a avut un accident grav de motocicletă, însă după ce s-a recuperat, acesta a realizat împreună cu Gorin *Toate-s bune/ Tout va bien* și *Scrisoare către Jane/ Letter to Jane* (ambele din 1972), care aveau legătură cu filmele de mai devreme.

Fiecare film al Grupului Dziga Vertov este un asamblaj de materiale diverse, juxtapunând filmări în stilul cinemaului direct (scene de stradă, acțiuni muncitorești, conversații) cu titluri și tablouri foarte stilizate (**fig. 23.43**), adesea cu adresare directă către camera de filmat. Spre deosebire de operele mai vechi ale lui Godard, unde astfel de materiale întrerupeau o narațiune mai mult sau mai puțin coerentă, filmele Grupului Dziga Vertov sunt în mare parte lipsite de poveste. Montaje rapide de fotografii și cadre goale alternează cu secvențe lungi, fie complet statice, fie travlinguri lente spre dreapta sau spre stânga. Pe coloana sonoră, câteva voci citesc fragmente din Marx sau din Mao, ori îl îndeamnă pe spectator să ia o poziție critică față de ceea ce se prezintă în imagini. Zgomotele îi agresează pe spectatori, așa cum se întâmplă în *Sunete britanice* în lunga secvență de travling la o bandă de asamblare a autoturismelor. Imposibil de

* În Abraham Segal, „Godard et le groupe Dziga-Vertov", *L'Avant-scène du cinéma* 171–172 (iulie–septembrie 1976), p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

23.42. În *Un film ca și altele/ Un Film comme les autres*, Godard își apropriază limbajul vizual al publicității, ca apoi să-l atace prin comentarii personale în stil graffiti.

23.43. Aplatizarea godardiană a spațiului, pusă în slujba criticii politice în *Lupte în Italia/ Luttes en Italie* (1969). Vezi, pentru o comparație, fig. 20.16.

consumat ca divertisment sau ca documentare angajate, filmele acestea duc proiectul modernist într-o extremă abrazivă.

Toate-s bune se trage înapoi din această extremă respingătoare, subscriind în schimb la conceptul lui Brecht de artă politică „culinară" – adică delectabilă. În primul rând, filmul are o poveste destul de clară. O jurnalistă de radio (Jane Fonda) și iubitul ei (Yves Montand), un regizor de reclame pentru televiziune, rămân accidental închiși într-o fabrică ocupată în timpul unei greve. Această experiență îi face să-și regândească relația de cuplu și să reconsidere urmările lui Mai '68 și situația societății franceze în 1972. Cu toate acestea, povestea este „defamiliarizată" printr-o mulțime de dispozitive brechtiene: voci de femei și bărbați din *off* care planifică felul în care trebuie realizat filmul, mâini care semnează cecuri pentru vedete, interviuri cu personajele care se adresează camerei de filmat, un decor tăiat în secțiune (**fig. 23.44**), travlinguri stânga-dreapta realizate cu virtuozitate de-a lungul benzilor de la casele de marcat dintr-un supermarket și versiuni alternative ale scenelor. *Toate-s bune* rămâne un film brechtian prototipic; prin caracterul său reflexiv îi invită pe spectatori să cântărească la implicațiile politice ale formei și stilului filmului.

După 1972, Godard a înființat împreună cu fotografa Anne-Marie Miéville o companie de producție media, Sonimage, în Grenoble, Franța. Dialogul dintre bărbat și femeie din *Toate-s bune* a devenit central în opera lor de la mijlocul anilor 1970. De exemplu, *Aici și în altă parte/ Ici et ailleurs* (1976) se întoarce la forma asamblajelor din opera Grupului Dziga Vertov. Câteva dintre filmele Godard-Miéville includ materiale filmate în format video, ceea ce le-a permis să realizeze juxtapuneri și mai variate între imagine, sunet și limbaj scris.

Radicalul Ōshima Pentru majoritatea criticilor din deceniul 1967–1977, Godard a personificat modernismul politic, creând un cinema de explorare formală și ideologică. Opera regizorului japonez Nagisa Ōshima nu a fost tot atât de cunoscută, însă nu a fost mai puțin agresivă și perturbatoare.

Regizorii Noului Val Japonez au început să producă filme critice social la finalul anilor 1950 (vezi *Noul Val Japonez*, din Capitolul 20). Cu un deceniu mai târziu, Ōshima și alți regizori au filmat și susținut mișcarea contemporană de activism social împotriva războiului din Vietnam, a politicilor educaționale și a reînnoirii tratatului de securitate americano-japonez. Ōshima a realizat câteva filme despre politica studențească, în special *Jurnalul unui hoț din Shinjuku/ Shinjuku dorobô nikki* (1968) și *A murit după război/ Tôkyô sensô sengo hiwa* (1970). El și-a îndreptat atenția și către problemele sociale ale coreenilor (în *Moarte prin spânzurătoare/ Kôshikei*, 1968) și ale locuitorilor insulei Okinawa (*Dragă soră de vară/ Natso no imôto*, 1972), grupuri afectate de discriminarea din partea japonezilor.

De asemenea, Ōshima a continuat să exploreze tehnici moderniste disjunctive și de distanțare. A ajuns să fie atras mai ales de strategii de repetiție, reluând întreaga acțiune sau numai anumite episoade din perspective diferite, fără s-o indice pe vreuna dintre acestea ca fiind cu certitudine adevărată sau precisă. După douăzeci de minute din *Întoarcerea celor trei bețivi/ Kaette kita yopparai* (1968), filmul începe din nou, ca și

Scanned with OKEN Scanner

cum proiecționistul ar fi pus o bobină greșită, și continuă repetând fiecare cadru până când încep să apară treptat ușoare abateri de la fragmentul inițial. Prin acest dispozitiv, cei trei studenți japonezi „devin" coreeni.

Repetiția ocupă un loc central și în *Moarte prin spânzurătoare*, bazat pe un caz penal real. R, un tânăr coreean condamnat pentru viol și crimă urmează să fie spânzurat. Pentru a-l convinge de vinovăția sa, poliția și birocrații pun în scenă reconstituiri elaborate ale crimelor sale până când (probabil) omoară ei înșiși o victimă inocentă. Doar atunci își acceptă R vina, „în numele tuturor celor în situația lui R". Decorurile stilizate ale filmului (**fig. 23.45**) și comedia grotescă subliniază tematicile sale centrale: coreenii ca minoritate oprimată, pedeapsa capitală ca instrument de control politic și crima sexuală ca rezultat inevitabil al represiunii sociale.

Spre deosebire de Godard, Ōshima a alternat filme foarte experimentale, precum *Întoarcerea celor trei bețivi* și *Moarte prin spânzurătoare*, cu opere mai accesibile precum *Băiatul/ Shônen* (1969), povestea unor părinți care își câștigă existența îmbrâncindu-și copilul în trafic și încasând apoi bani ca recompensă pentru vătămările sale. Și *Ceremonia/ Gishiki* (1971) este destul de tradițional în modul în care tratează o temă familiară în filmele lui Ōshima – felul în care societatea reprimă poftele sexuale ale tinerilor. Povestea trasează intrigile politice și erotice dintr-o familie condusă de un tată rapace. Ideea la care Ōshima tot revine, că exploatarea, incestul și vinovăția domină în familia japoneză extinsă, constituie o critică la adresa vieții domestice serene pe care o prezintă opera lui Ozu.

Tendințe stilistice ale modernismului politic Operele lui Godard și Ōshima reprezintă exemple de referință, însă ele nu epuizează direcțiile modernismului politic. Au mai existat cel puțin alte patru tendințe: construcția colajului, fantasticul și parabola, o prezentare stilizată a mitului și a istoriei și minimalismul.

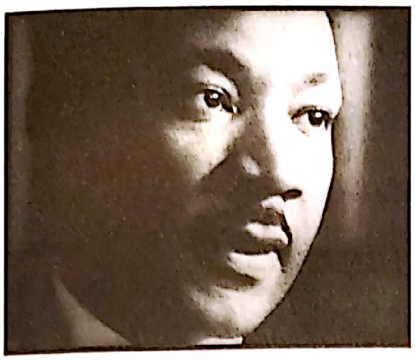
O strategie modernistă prin excelență, *construcția colajului* își are originile în pictura cubistă. În linii mari, filmul-colaj reunește fragmente de materiale filmate care nu au nicio legătură intrinsecă. În loc să facă punctele de îmbinare să pară naturale sau să treacă neobservate, așa cum se întâmplă în filmele de la Hollywood care recurg la materiale de arhivă, cineastul modernist subliniază disparitățile dintre imagini și sunete, forțându-l pe spectator să facă un salt imaginar. Am văzut deja cum era folosită această strategie pentru un efect poetic în *Rose Hobart* (cca. 1936), al lui Joseph Cornell, în *Scrisoare din Siberia/ Lettre de Sibérie* (1957), al lui Chris Marker, și în scurtmetrajele lui Bruce Conner (vezi *Filmul experimental de compilație*, din Capitolul 21). Dar la finalul anilor 1960 mulți cineaști au folosit-o pentru a articula o critică politică.

Cineaștii radicali care lucrează cu narațiuni ficționale folosesc de obicei principiul colajului într-un mod mai liniar. Astfel de filme pun mai întâi bazele poveștii, iar apoi o dezvoltă cu materiale din alte domenii. *Kuhle Wampe*, al lui Brecht și Dudow, a fost un pionier mai temperat al acestui tip de abordare, pe care am văzut-o deja folosită în filmele lui Makavejev (vezi *Noul Val Iugoslav*). Foarte similare cu *WR: Misterele organismului* sunt filmele lui Vilgot Sjöman *Sunt curioasă (galben)/ Jag är nyfiken – En film i gult* și *Sunt curioasă (albastru)/ Jag är nyfiken – En film i blått*. Povestea lui Sjöman despre o tânără care caută eliberarea sexuală este tratată în formula cinemaului direct (cu o doză bună de reflexivitate), dar este întreruptă de titluri și inserturi (**23.46**, **23.47**).

23.44. *Toate-s bune*: o fabrică în grevă, reprezentată ca o casă de păpuși.

23.45. Într-un decor abstractizat, epurat, R urmează să fie executat (*Moarte prin spânzurătoare*).

Scanned with OKEN Scanner



23.46, 23.47. Prin montaj, Martin Luther King Jr. pare că se uită la Lena, protagonista din *Sunt curioasă (galben).*

Modernismul politic de după 1967 a îmbrățișat, de asemenea, fantasticul și parabola. Recâștigarea faimei internaționale de către Luis Buñuel a reactivat interesul pentru tradiția suprarealistă, care nutrise aspirații revoluționare încă din anii 1920. Mulți spectatori au considerat că *Farmecul discret al burgheziei/ Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) și *Fantoma libertății/ Le fantôme de la liberté* ar fi comentarii înțepătoare la adresa represiunilor oficiale ale revoltelor din 1968.

Mai aproape de ferocitatea primelor filme ale lui Buñuel este *Trăiască moartea!/ Viva la muerte!* al dramaturgului spaniol Fernando Arrabal. Un băiat spaniol își închipuie cu plăcere că tatăl său ar fi torturat de către biserică și armată. Băiatul e, de asemenea, obsedat de mama lui, pe care și-o imaginează scăldându-se în sângele unui taur sacrificat. Fanteziile vioaie și perverse ale lui Arrabal plasează filmul într-o tradiție modernistă, iar acesta construiește cu o deosebită plăcere imaginile oripilante. Unul dintre cadrele care arată cum este torturat tatăl este redat cu mare frumusețe prin folosirea unei tente cromatice (**fig. color 23.4**). Amprentele unui impuls suprarealist sunt, de asemenea, vizibile în filmul grotesc al lui Alejandro Jodorowski *Cârtița/ El Topo* (1971), precum și în filmul său mistic *Muntele sfânt/ La montaña sagrada* (1973).

Mai puțin tributar suprarealismului în felul în care a abordat fantasticul a fost Pier Paolo Pasolini. *Păsăroi și păsărele/ Uccellacci e uccellini* (1965) a inaugurat interesul său pentru parabolele politice contemporane, însă operele pe care le-a realizat ulterior în acest registru au fost mai incisive. În *Teorema* (1968), un tânăr de o frumusețe desăvârșită este primit în casa unei familii burgheze; rând pe rând, viețile membrilor familiei se schimbă în chipuri sordide și, totodată, miraculoase. *Cocina de porci/ Porcile* (1969) alătură două povești despre pofte perverse: un tânăr alpinist ajunge canibal, iar un industriaș este mâncat de porci. În aceste filme, tehnica de povestire a lui Pasolini are o detașare buñueliană, prin care e conturat spectacolul absurd al unei societăți în dezintegrare.

Cineaștii politici moderniști au folosit, de asemenea, o prezentare stilizată a istoriei și a miturilor. În loc să prezinte vreun eveniment neutru din trecut sau să repovestească pur și simplu un mit, cineastul radical le putea aborda cu ajutorul unor tehnici nerealiste și apoi putea schița analogii cu lupte politice contemporane.

De exemplu, Pasolini a inserat în mod constant critici politice în adaptările miturilor clasice pe care le-a realizat și în subiectele de istorie contemporană. În *Medeea* (1969), printre coriști mascați și roci de culoare roz, eroina clasică întruchipează conflictul dintre puterea colonizatoare și poporul asupra căruia stăpânește. Ultimul film al lui Pasolini, *Salò sau cele 120 de zile ale Sodomei/ Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), pune în scenă ultimele zile ale fascismului italian ca pe un spectacol desprins din Marchizul de Sade. Aici, prin tehnica pe care Pasolini o numea *pasticchio* („punerea de-a valma"; vezi *Italia: cinemaul tânăr și westernul spaghetti*, din Capitolul 20), monta scenele de mutilare și agresiune sexuală în compoziții clasice și pe muzica din *Carmina Burana* a lui Carl Orff.

După 1968, și maniera în care cineastul maghiar Miklós Jancsó a abordat istoria a devenit în mod provocator nerealistă. Acesta a creat alegorii politice care contopeau evenimente din trecut, prezent și viitor. *Agnus Dei* (1970) prezintă Revoluția Ungară din 1919 în zonele rurale, concentrându-se asupra unui preot epileptic și a unui ofițer misterios, care ar putea reprezenta fascismul ce avea să cucerească Europa. Filmele ulterioare ale lui Jancsó lărgesc această investigație asupra puterii la întreaga istorie a Occidentului. Intriga împotriva lui Iuliu Cezar (*Roma vrea un alt Cezar/ Roma rivuole Cesare*, 1973) și legendara luptă a Electrei cu Egist (*Electra, dragostea mea/ Szerelmem, Elektra*, 1974) devin dialoguri ritualizate și întâlniri ceremoniale, redate în coregrafii elaborate și cadre

Scanned with OKEN Scanner

lungi sinuoase (*Electra, dragostea mea* e compus din numai treisprezece cadre.)

Psalmul roșu/ Még kér a nép (1971), considerat de mulți critici capodopera lui Jancsó, pune în echilibru aceste tendințe generalizatoare cu elemente naționale și un simbolism mai idiosincratic. Deși nu se precizează că ar avea legătură cu vreun eveniment real sau vreo perioadă anume, povestea descrie lupta țăranilor împotriva moșierilor și soldaților. Urmăriți de mișcări de transfocare, panoramări și travlinguri, victimele și opresorii plutesc printr-un spațiu abstract, ce se extinde și se contractă (**fig. 23.48–23.53**). Începând cu o țărancă ce ține în palme un porumbel și încheindu-se cu aceeași femeie care flutură o armă, *Psalmul roșu* este construit pe simboluri revoluționare. După ce este omorâtă, victima se poate întoarce la viață, purtând o floare roșie. *Psalmul roșu* devine un spectacol care reformulează tradiția revoluționară în lumina inovațiilor lui Brecht, pe de-o parte, și ale cinemaului modernist de artă, pe de alta.

Și regizorul grec Theo Angelopoulos a explorat o abordare stilizată a istoriei și miturilor. Influențat de Mizoguchi, Antonioni și Dreyer, Angelopoulos și-a început cariera sub Dictatura Coloneilor din Grecia, la finalul anilor 1960. Primul său lungmetraj, *Reconstituirea/ Anaparastasi* (1970), etalează un tip de reorganizare a prezentului și a trecutului – în care flashbackurile întrerup ancheta unei crime –, devenit deja convențional la acea vreme. Însă dialogul criptic, care furnizează foarte puține informații cu privire la relațiile dintre personaje, și felul în care aparatul de filmat stăruie asupra compozițiilor încremenite și peisajelor (**fig. 23.54**) fac ca filmul să pară dedramatizat chiar și după standardele cinemaului de artă.

Angelopoulos a realizat *Actorii itineranți/ O thiasos* (1975), o panoramă de patru ore a conflictului politic din Grecia dintre 1939 și 1952. De-a lungul anilor, o trupă de teatru interpretează aceeași piesă, o piesă mitică ce comentează situația politică schimbătoare. Așa cum a făcut și în *Reconstituirea*, Angelopoulos rearanjează secvența temporală, numai că acum amestecă perioadele istorice într-un același cadru. Solilocviile și interpretările actoricești, împreună cu încadraturile largi folosite de Angelopoulos, produc un anti-iluzionism sec, în ton cu interpretările lui Brecht de la începutul anilor 1970 (**fig. 23.55**).

Austeritatea mijloacelor lui Angelopoulos îl leagă de un alt curent al modernismului politic de după 1968. Unii cineaști au urmat o strategie a *minimalismului* – narațiuni rarefiate, redate într-un stil riguros și ascetic.

23.48. O suită dintr-o secvență din *Psalmul roșu*: de la o femeie cu un porumbel…

23.49. …camera panoramează la stânga, spre pistolul unui soldat…

23.50. …înainte de a întrezări un muzicant trecând prin fundal.

23.51. Camera îl urmărește pe acesta, îndreptându-se către un grup de soldați…

23.52. …care îl înconjoară pe soldat…

23.53. …și îl ademenesc în dansul lor.

Scanned with OKEN Scanner

23.54. Pasagerii autobuzului se opresc pentru a-și face nevoile în *Reconstituirea*.

23.55. Mișcându-se prin istorie și interpretând o piesă clasică prin orașe mici, actorii itineranți devin conștiința culturii grecești (*Actorii itineranți*).

Exemple remarcabile pot fi întâlnite în opera lui Chantal Akerman, una dintre cele mai influente regizoare ale epocii. Minimalismul lui Akerman s-a tras nu atât din surse europene, cât din întâlnirea cu opera lui Warhol (vezi *Andy Warhol și cinemaul pop*, din Capitolul 21) și cinemaul structural din America de Nord (vezi Capitolul 24). *Eu, tu, el, ea/ Je, tu il, elle* (1974) era o narațiune redusă la esențial despre întâlniri sexuale, redate în cadre lungi. Cel mai influent film al său a fost *Jeanne Dielman, 23, Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975; titlul dă numele și adresa din Bruxelles a protagonistei).

Timp de 225 de minute, Akerman prezintă trei zile din viața unei femei casnice, care lucrează și ca prostituată de acasă. Prima jumătate a filmului prezintă viața lui Jeanne într-un stil la fel de meticulos precum activitatea ei gospodărească. Amplasată ceva mai jos și centrată de-a curmezișul unui coridor sau al unei mese de bucătărie, camera de filmat o înregistrează când se îmbracă, când spală vasele, când întâmpină vreun client sau când prepară escalop. Însă după vizita unui client, rutina lui Jeanne se dereglează în mod misterios și femeia începe să facă greșeli. În cele din urmă, înjunghie un client și se duce să se așeze la masa din sufragerie – practic, singura dată când o vedem relaxându-se.

Jeanne Dielman e un reper al modernismului feminist. Prin încetinirea acțiunii intrigii până la oprirea completă, Akerman îl obligă pe spectator să privească în intervalele goale și în spațiile domestice peste care cinemaul clasic sare. Într-un anumit sens, *Jeanne Dielman* se îndreaptă spre împlinirea visului neorealistului Cesare Zavattini de a înregistra opt ore din viața unei persoane; filmul ar putea chiar să fie considerat o extindere a secvenței trezirii menajerei din *Umberto D.* (vezi *Umberto D.: menajera se trezește*, din Capitolul 16). Însă Akerman tratează spațiul domestic ca loc al represiunii sexuale și al exploatării financiare. Munca casnică este slujba femeii, așa cum este și munca sexuală (după cum o indică și adresa lui Jeanne, pe „cheiul comercial").

Stilul minimalist al lui Akerman amintește de Bresson, Ozu, Mizoguchi și de cinemaul experimental, însă ea folosește limbajul sobru în scopul articulării unei critici politice. Camera de filmat fixă și compozițiile rectilinii, de la înălțime joasă, îl înstrăinează pe spectator în raport cu acțiunea, iar în același timp conferă demnitate sarcinilor casnice, căpătând o însemnătate estetică și socială (**fig. 23.56**).

În ciuda diversității sub care s-a manifestat modernismul politic, după mijlocul anilor 1970 acesta a fost în mare măsură abandonat, cel puțin în cinemaul pe 35 mm. Deși explorarea miturilor și a istoriei au continuat, forma colajului și fantezia suprarealistă practic au dispărut. Minimalismul a fost adaptat în scopuri mai puțin radicale formal. Pe măsură ce pozițiile de stânga au fost încorporate în politica generală, a fost dificilă susținerea grupurilor de producție radicală. Ōshima a renunțat la compania sa, Sozosha, în 1973, la un an după dizolvarea Grupului Dziga Vertov al lui Godard și Gorin. Scandalurile din jurul filmelor *Sweet Movie* (1974), al lui Makavejev, și *Imperiul simțurilor/ Ai no korîda*, al lui Ōshima, au fost declanșate de conținutul lor sexual, nu de tehnica modernistă sau de poziția politică. Godard a anunțat că se întoarce la o formă narativă mai accesibilă în *Salvați-vă cum puteți (viața)/ Sauve qui peut (la vie)* (1979). La finalul anilor 1970,

Scanned with OKEN Scanner

majoritatea modernistilor politici făceau opere mai puțin radicale în privința conținutului și mai puțin radicale experimental.

Politizarea narațiunii filmului de public și a filmului de artă În anii 1960 și 1970 cinemaul de public din Europa și Asia a devenit, într-o oarecare măsură, politizat. În Italia, regizorii erau mult mai preocupați să investigheze trecutul fascist; chiar și westernurile spaghetti au devenit mai partizane (de exemplu, *Un pumn de dinamită/ Giù la testa*, 1972). În Suedia, Bo Widerberg a realizat *Ådalen 31* (1969), un studiu despre conflictele de muncă. În Japonia, „filmele roz" ale lui Koji Wakamatsu au devenit studii pasionale despre reprimarea sexuală și terorism. Britanicul *Duminica blestemată/ Sunday, Bloody Sunday* (1971) a introdus homosexualitatea masculină în melodrama domestică.

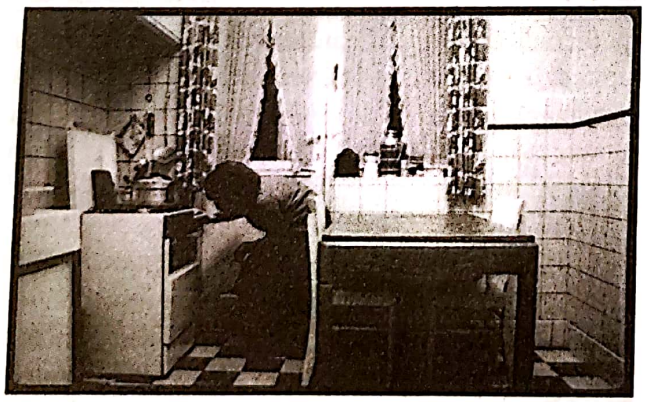
Genurile politice În cazul fuziunii dintre politica de stânga și narațiunea cinematografică clasică, cel mai mare succes comercial a fost înregistrat în cadrul genului thrillerului politic. Intriga era de obicei construită în jurul unui scandal guvernamental real, menționat chiar cu numele său sau de-abia mascat. Thrillerul politic oferea suspansul unui film polițist și șocul unei dezvăluiri. Cooptarea unor vedete de primă mână le-a asigurat, de asemenea, larga circulație.

Thrillerul politic a fost introdus de Francesco Rosi cu *Salvatore Giuliano* (1961), iar acesta a continuat să valorifice genul în *Cazul Mattei/ Il caso Mattei* (1972), *Lucky Luciano* (1974) și *Cadavre de lux/ Cadaveri eccellenti* (1975). Filmele lui Rosi intercalează ancheta și momente-cheie din trecut, în timp ce recurg, totodată, la procedee preluate din documentar, precum filmările de actualități, afișarea datei sau inserarea unor texte explicative. Cu toate că acest gen a constituit aproape în exclusivitate un teritoriu masculin, filmul cineastei Nadine Trintignant, *Interzisă divulgarea/ Defense de savoir* (1973), se înscrie aici, fiind la rândul său un studiu despre complicitatea dintre poliție și extrema dreaptă.

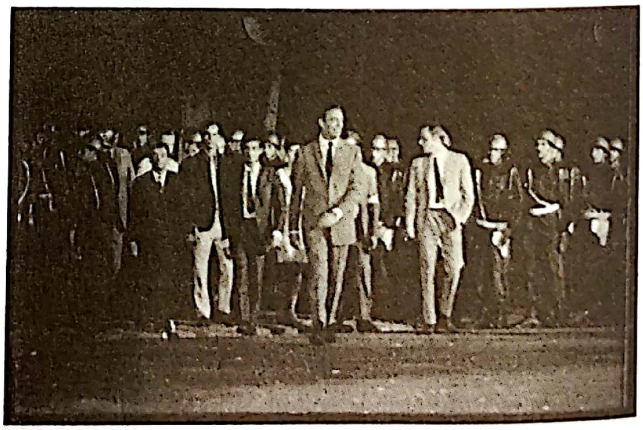
Cel mai celebru exponent al thrillerului politic a fost Costa-Gavras. La origine grec, devenit apoi cetățean francez, Costa-Gavras a debutat ca regizor de thrillere (*Compartimentul ucigașilor/ Compartiment tueurs*, 1965), după care a regizat *Z* (1969), unul dintre cele mai vizionate filme politice ale epocii.

„Orice asemănare cu evenimente reale ori cu persoane în viață sau decedate nu e întâmplătoare. Este intenționată." Semnat de către Costa-Gavras și de scenaristul Jorge Semprun, textul plasat la începutul lui *Z* anunță o agendă politică. Filmul repovestește evenimentele din jurul asasinării unui opozant popular al dictatorialilor colonei greci. Magistratul care anchetează cazul, un moderat politic, demască conspirația de dreapta, însă după aceasta cade și el victimă. Până în 1969 multe dintre procedeele Noului Cinema – flashbackuri abia întrezărite, ralantiuri, stop-cadre, filmări din mână (**fig. 23.57**) – deveniseră ușor de înțeles, iar Costa-Gavras le-a folosit pentru a crea suspans și un ritm în tir rapid. Prezența celebrului Yves Montand i-a adus lui *Z* recunoaștere internațională.

După aceasta, Costa-Gavras a realizat *Mărturisirea/ L'Aveu* (1970), o reconstituire a unei epurări politice în Cehoslovacia postbelică; *Stare de asediu/ État de siège* (1973), un atac la adresa tentativelor americane de a înlătura gherilele Tupamaro din Uruguay; și *Secția specială/ Section spéciale* (1975), o dezvăluire a colaborării franceze cu Germania în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Filmele aveau la bază o amplă



23.56. *Jeanne Dielman*: rutina casnică defamiliarizată prin folosirea cadrelor lungi și statice.



23.57. În *Z*, o filmare din mână îl urmărește pe disident spre momentul când va fi asasinat.

Scanned with OKEN Scanner

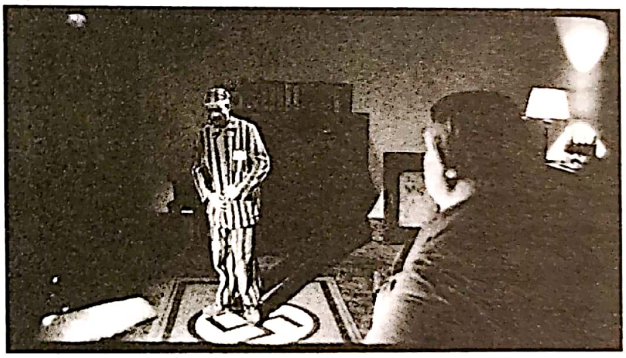
muncă de cercetare, însă critici cu convingeri politice foarte diverse le-au reproșat încărcătura de elemente de acțiune și faptul că protagoniștii erau portretizați schematic. Costa-Gavras le-a răspuns că doar lucrând în interiorul divertismentului de masă putea aduce informația la cunoștința unui public mai larg. El a refuzat lentoarea și exigențele intelectuale ale modernismului brechtian: „Publicul larg nu este suficient antrenat ca să poată reflecta la film în timp ce acesta este proiectat. El s-a obișnuit cu ritmul rapid al cinemaului american și trebuie să mărturisesc că și eu mă simt mai apropiat de acest ritm. Abia după film publicul reflectă cu adevărat la el. Sau îl respinge.“*

Timp de câteva decenii, Costa-Gavras a rămas eminența thrillerului politic (*Dispărut/ Missing*, 1982; *Cutia muzicală/ Music Box*, 1989; *Puterea banilor/ Le Capital*, 2012; și *Adulții din cameră/ Adults in the Room*, 2019).

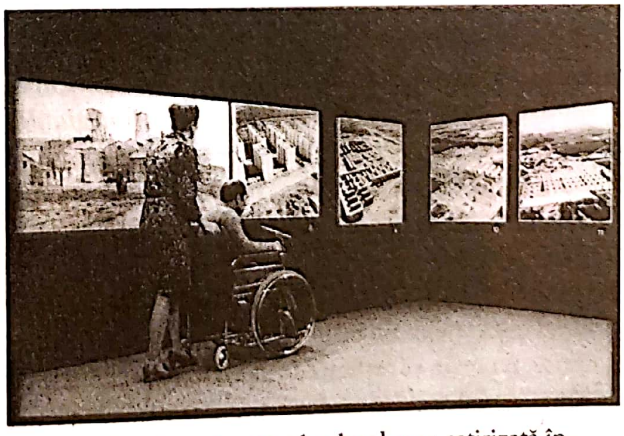
Alte genuri au ajuns, de asemenea, să propage mesaje politice. Drama de epocă *Lacombe Lucien* (Franța, 1974), realizată de Louis Malle, prezintă un tânăr țăran sedus de politica fascistă, în timp ce în mai elipticul *Pascal Duarte* (Spania, 1975), Ricardo Franco schițează felul în care un tânăr tot atât de violent devine rebel în timpul Războiului Civil Spaniol. Și comedia a asimilat teme ale politicii de stânga. În Franța, Diane Kurys a realizat foarte popularul *Diabolo cu mentă/ Diabolo menthe* (1977), un portret afectuos al tinerilor de după 1968, urmat după doi ani de *Cocktail Molotov*, plasat în timpul zilelor din Mai. Temele politice au pătruns și în comediile italiene, cele mai celebre fiind filmele Linei Wertmüller, *Mimì metalurgistul, rănit în onoare/ Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972), *Film de dragoste și anarhie, adică „în dimineața asta, de la 10, pe strada Florilor, în bine-cunoscutul bordel“/ Film d'amore e d'anarchia, ovvero „stamattina alle 10 in via dei Fiori nella nota casa di tolleranza...“* (1973) și *Luați pe sus de o soartă neobișnuită în marea albastră a lunii august/ Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto* (1974). *Pasqualino Șapte-frumuseți/ Pasqualino Settebellezze* satirizează mândria masculină italiană, arătând cum un șarlatan îngâmfat trebuie să se umilească pentru a supraviețui într-un lagăr nazist de prizonieri (**fig. 23.58**).

Comediile grotești ale lui Marco Ferreri oferă o viziune mai impasibilă, mai enigmatică. *Dillinger e mort/ Dillinger è morto* (1969) construiește un suspans imens prin felul în care îl observă pe un om de afaceri întorcându-se târziu acasă, preparând masa, privind filmări de familie și omorându-și nevasta. În această versiune masculină a lui *Jeanne Dielman* al lui Akerman, descrierea minuțioasă a obiceiurilor soțului dezvăluie meschinăria etosului său de afacerist. În *Marea crăpelniță/ La Grande bouffe* (1973), câțiva oameni de afaceri petrecăreți se sinucid îmbuibându-se cu mâncare și dând frâu liber desfrâului.

Politizarea filmului de artă Pe lângă acești regizori de film de larg consum, și regizorii care lucrau în cadrul filmului de artă au fost marcați de climatul epocii. Evitând extremele alienării și stilizării brechtiene, mulți regizori consacrați au continuat tradiția modernismului postbelic, însă au integrat în filmele lor elemente politice. Carlos Saura, de pildă, deja realizase *Vânătoarea/ La caza* (1965), un atac la adresa etosului masculinist din Spania. *Grădina deliciilor/ El jardin de las delicias* (1970) a luat o direcție mai buñueliană, prezentând o clasă conducătoare perversă, ce trăiește între fantezie și realitate (**fig. 23.59**).



23.58. *Pasqualino Șapte-frumuseți*: escrocul de stradă obligat să se tocmească pentru confortul său într-un lagăr de prizonieri.



23.59. Viața imaginară a claselor de sus, satirizată în *Grădina deliciilor*.

* În John J. Michalczyk, *Costa-Gavras: The Political Fiction Film* (Philadelphia, PA: Art Alliance Press, 1984), p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

În *Dacă.../ If...* (1968), Lindsay Anderson a întărit critica societății britanice, care fusese motorul filmelor Kitchen Sink (vezi *Marea Britanie: Cinemaul Kitchen*, din Capitolul 20). O școală pentru băieți din clasa de mijloc superioară devine un microcosmos al revoluției sociale când patru studenți radicali se răzvrătesc împotriva autorității represive. *Dacă...* adoptă o tehnică godardiană, introducând episoadele importante prin intertitluri; alternarea peliculei color cu cea alb-negru (folosită pentru a face economii) constituie într-o oarecare măsură un efect de distanțare brechtian. Secvența de final, în care, de pe acoperiș, băieții deschid focul asupra mulțimii, face trimitere la finalul filmului anarhic realizat de Jean Vigo, *Nota zero la purtare/ Zéro de conduite* (vezi *Fantezie și suprarealism: René Clair, Pierre Prévert și Jean Vigo*, din Capitolul 13). Prin secvența sa fantezistă și prin faptul că se termina printr-un stop-cadru, *Dacă...* evoca convențiile cinemaului de artă contemporan.

Filmele europene postbelice au folosit flashbackuri clar demarcate pentru a compara trecutul și prezentul; *Hiroshima, dragostea mea* a făcut trecerile de la o perioadă la alta mai rapide și mai ambigue; regizorii din anii 1960 au împins la extreme tehnica fragmentării. În anii 1970, flashbackul a continuat să fie un instrument de explorare a schimbărilor politice de-a lungul istoriei. Maghiarul István Szábo a utilizat acest procedeu pentru a urmări viețile celor care trăiesc într-un bloc în *Strada Pompierilor nr. 25/ Tűzoltó utca 25.* (1973). Printr-o alternare ritmică a epocilor, *Amintiri din Franța/ Souvenirs d'en France* (1974), al lui André Téchiné, istorisește efectele luptelor muncitorești asupra unei familii pe parcursul câtorva decenii. *Iubire/ Szerelem*, al lui Károly Makk (Ungaria, 1970), folosește un montaj rapid și flashbackuri abrupte pentru a compara viețile a două femei care așteaptă întoarcerea unui deținut politic.

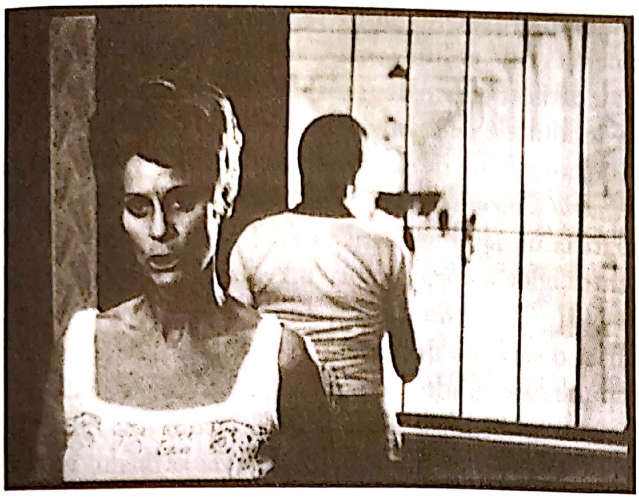
Bernardo Bertolucci, mereu racordat la tendințele contemporane, a folosit flashbackuri în moduri mai inovatoare în *Strategia păianjenului/ La strategia del ragno* (1970). Aici personajele arată exact la fel „acum", precum arătau cu treizeci de ani în urmă, iar din trecut ele vorbesc cu persoane din prezent (**fig. 23.60**). *Conformistul/ Il conformista* (1971), al lui Bertolucci, este poate cea mai bună ilustrare a filmului de artă politizat. Acesta realiza un joc precis al alternanțelor dintre amintire, fantezie și realitate în descrierea unui bărbat reprimat sexual, împins să devină asasin politic fascist.

Regizorii generației postbelice au reflectat asupra noii epoci în feluri diferite. *Satiricon/ Fellini – Satyricon* (1969), al lui Fellini, a fost foarte adesea interpretat drept un comentariu amar la adresa declinului social din prezent, iar în *Amarcord* (1973) regizorul a realizat un portret pe jumătate nostalgic, pe jumătate persiflant al spectacolului fascist. Un imens vas cu aburi îi ține ca vrăjiți pe localnici și un cap gigantic al lui Mussolini se profilează amenințător deasupra unei parade. *Zabriskie Point* (1970), al lui Michelangelo Antonioni, a făcut front comun cu revoluția studențească prin secvența halucinantă de comuniune amoroasă din Valea Morții și seria de cadre care descriu explozia unei case americane, redată cu încetinitorul. *Profesiune: reporter/ Profession: reporter* (1975) s-a reorientat către Lumea a Treia, unde întrebările despre identitate, caracteristice lui Antonioni, sunt transpuse într-o intrigă politică ce implică transporturi de arme.

Regizorul elvețian Alain Tanner s-a declarat, la rândul lui, zguduit de evenimentele din Mai, iar pe parcursul deceniului următor filmele sale au reflectat asupra moștenirii lui 1968. Împreună cu Michel Sutter, Claude Goretta și alții, Tanner a fondat Groupe cinq („Grupul cinci") în 1968 cu scopul de a face filme pentru televiziunea elvețiană. Primele lungmetraje ale lui Tanner, influențate de Free Cinema din Marea Britanie și de Noul Val Francez, se înscriu în mod hotărât în tradiția cinemaului european de artă, recurgând la caracterul reflexiv și la structura flashbackului. Ulterior, s-a specializat în studii nostalgice despre cum absența unei schimbări radicale inhibă relațiile personale. Filmul său cel mai cunoscut a fost *Jonas, care va avea 25 de ani în 2000/ Jonas, qui aura 25 en l'an 2000* (1976). Aici, opt „copii ai lunii mai" (*Max*, *Marco*, *Marguerite*, *Madeline* ș.a.m.d.) formează o comună în epoca speranțelor spulberate și a „normalizării" politice. Imaginile în alb-negru exprimă dorințele lor utopice, iar Tanner sfârșește filmul printr-o imagine ambivalentă a viitorului (**fig. 23.61**).

Dacă Tanner se concentrează asupra personajelor din clasa de mijloc care tânjesc după schimbare, frații Paolo și Vittorio Taviani se concentrează asupra aspirațiilor revoluționare ale țărănimii și clasei muncitoare. Aceștia au încercat o repovestire populistă a istoriei revoluționare italiene în *Subversivii/ I sovversivi* (1967), *Sub semnul scorpionului/ Sotto il segno dello scorpione* (1968), *Sf. Michele avea un cocoș/ San Michele aveva un gallo* (1971), *Allonsanfàn* (1974). Primul lor succes internațional a fost *Părinte patron/ Padre padrone* (1977), povestea unui fiu de cioban analfabet care devine specialist în lingvistică printr-o revoltă obstinată împotriva tatălui său. Secvența de început a filmului

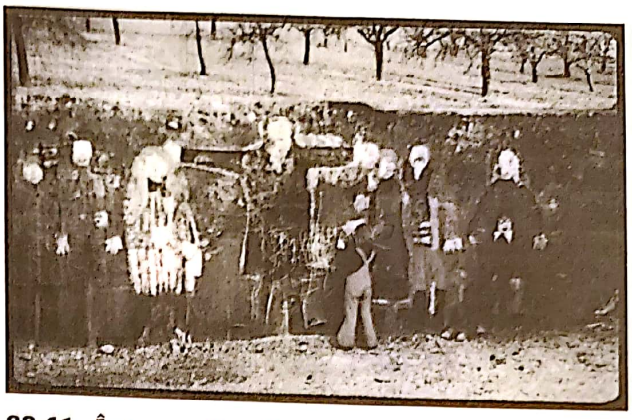
Scanned with OKEN Scanner



23.60. *Strategia păianjenului*: fiind în trecut, Draifa îi povestește tânărului Athos din prezent despre tatăl său (bărbatul de la fereastra din fundal); tehnica servește scopului tematic de chestionare a nevoii de sanctificare a eroilor istorici.

îl prezintă pe autorul autobiografiei pe care se bazează filmul cioplind o nuia în timp ce introduce povestea. Acesta îi înmânează apoi bățul actorului care îl joacă pe tată (**fig. 23.62**), care intră în sala de clasă ca să-l ia pe sus pe fiul său și, astfel, începe povestea ficțională. Pe lângă faptul că introduce o distanțare brechtiană, scena sugerează că fiul, ajuns la maturitate, își dă acum seama că e nevoie de o autoritate exercitată cu strictețe ca tinerii să se poată defini.

Regizoarele obțin o nouă vizibilitate Atenția acordată preocupărilor femeilor a dat un nou avânt carierelor regizoarelor de film de artă. Cineasta maghiară Márta Mészaros realizase câteva scurtmetraje în anii 1960. Primul său lungmetraj, *Fata/ Eltávozott nap* (1968), a fost urmat de alte câteva filme, printre care *Respirație liberă/ Szabad lélegzet* (1973), *Adopțiune/ Örökbefogadás* (1975) și *Nouă luni/ Kilenc kónap* (1976). Opera lui Mészaros sondează relațiile intime, punând totodată în discuție relația femeilor cu forțele sociale, în special cu structura de clasă. Luate împreună, filmele ei dramatizează o gamă variată de experiențe feminine, începând cu școala, întâlnirile amoroase, căsătoria și ajungând la muncă, naștere, viață de familie. Cineasta explorează cu predilecție conflictele mamă-fiică. Stilul său scoate în evidență realismul și comentariul auctorial, ambele conjugate cu planurile-detaliu ce prezintă părți ale corpurilor protagonistelor; în *Adopțiune*, Mészaros construiește o întreagă secvență din planuri-detaliu cu mâini de femei în timp ce lucrează în fabrică.



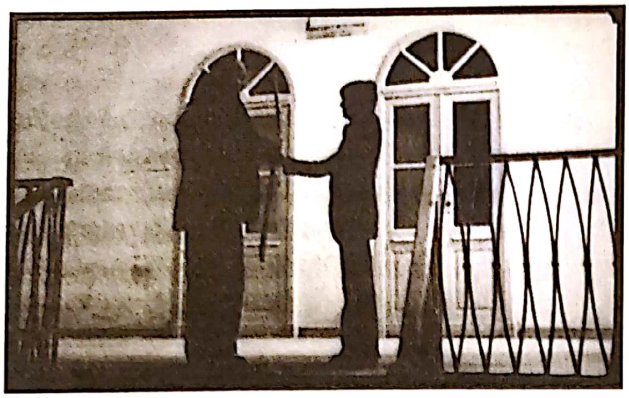
23.61. Într-un epilog plasat în viitor, Jonas mâzgălește pe pictura murală a comunei (*Jonas, care va avea 25 de ani în 2000*).

Agnès Varda regiza încă din anii 1950, deși faima a obținut-o numai odată cu ascensiunea Noului Val (vezi *Noul Cinema: Malul stâng*, din Capitolul 20). Ea era activă în cercurile cineaștilor de stânga, realizând chiar un scurtmetraj despre Panterele Negre și contribuind la filmul colectiv *Departe de Vietnam/ Loin du Vietnam* (1967). După *Dragoste de lei/ Lions Love* (1969), o celebrare relaxată a contraculturii americane, Varda a realizat *Una cântă, alta bat/ L'une chante, l'autre pas* (1976). Ca multe dintre filmele politice de la mijlocul anilor 1970, *Una cântă, alta ba* este o evaluare a deceniului precedent – aici, prin trasarea parcursului prieteniei dintre două femei din 1962 până în 1974. Dorind să concentreze atenția asupra avortului și a procreării, văzute din perspectiva sa, de feministă liberală, filmul era țintit în mod deliberat spre un public mai larg. „În Franța, filmul nostru a fost văzut deja de 350 000 de persoane... Dacă sensul filmului și punctul său de vedere sunt chiar și pe jumătate sau pe trei sferturi la fel de puternice ca acelea ale unui film mai radical, cel puțin *am pus pe gânduri* o mulțime de oameni, și nu în direcția greșită"*.

La finalul anilor 1960 și începutul anilor 1970 au apărut noi regizoare în cinemaul de artă. În Franța, Nelly Kaplan, care din 1954 fusese asistenta lui Abel Gance, a realizat lungmetrajul ei de debut. *Logodnica piratului/ La fiancée du pirate* (1969) are ca protagonistă o tânără de la țară, exploatată de bărbații din satul său până când începe să-i șantajeze cu înregistrări pe bandă de magnetofon, care le expun secretele intime. *Aloïse* (1974), de Liliane de Kermadec, a lansat cariera lui Isabelle Huppert, care interpretează o femeie ce

* Ruth McCormick, „*One Sings, the Other Doesn't:* An Interview with Agnès Varda", *Cineaste* 8, nr. 3 (1978), p. 28.

Scanned with OKEN Scanner



23.62. *Părinte patron*: bățul este transferat.

ajunge la pușcărie pentru că se opune Primului Război Mondial. Mai multe actrițe franceze, printre care Diane Kurys, Anna Karina și Jeanne Moreau, au început să regizeze. În Canada, cineasta experimentală Joyce Wieland a realizat melodrama reflexivă *Țărmul îndepărtat/ The Far Shore* (1976). Unele cineaste s-au concentrat asupra unor chestiuni feministe specifice, în timp ce altele au abordat teme de interes politic mai larg, incluzând „politica vieții cotidiene".

În general, cinemaul de public și cinemaul de artă s-au adaptat la cultura politică din epoca post-1968. Narațiunile clasice convenționale au înglobat teme și subiecte angajate, cu precădere în thrillerul politic și în comedie. Regizorii cinemaului de artă care s-au dat înapoi de la extrema experimentare a modernismului politic au preluat totuși, ca teme fertile, micropolitica și cultura contestatară. În vorbele lui Tanner, care se considera „un marginal" în cadrul cinemaului comercial, se regăseau mulți cineaști: „Nu-mi propun să fiu la fel de radical precum Godard, ci să încerc să împing lumea comercială să-și deschidă porțile spre experiențe din afară"*. Modernismul politic radical a părăsit domeniul cinematografiei comerciale la finalul anilor 1970. Cea mai mare parte a cinemaului de ficțiune politizat din Occident a fost cuprinsă între granițele narațiunii clasice sau ale cinemaului de artă. Modernismul politic a supraviețuit mai mult în zona filmului experimental realizat pe 16 mm (vezi Capitolul 24).

Noul Cinema Vest-german: aripa politică „Noul Cinema German", o expresie introdusă la începutul anilor 1970, desemnează un grup și mai amorf decât majoritatea noilor cinematografii din alte părți. Eticheta înglobează cineaști care urmăreau agende foarte diferite. Unii dintre regizori nu au practicat un cinema critic politic (vezi Capitolul 26). Dar cei care s-au dedicat cinematografiei de stânga rezumă expresiv tendințele de la finalul anilor 1960 și de după.

Manifestul de la Oberhausen din 1962 (vezi *Tânărul Cinema German*, din Capitolul 20) a stimulat apariția unor filme critice social, realizate în special pentru televiziune, dar abia în 1968 studenții de stânga de la Institutul de Film și Televiziune din Berlin au lansat o serie de documentare angajate și de filme de ficțiune care se adresau publicului din clasa muncitoare. Mai ambițioase erau filmele „Școlii din Berlin", care consonau cu filmele proletare de la finalul anilor 1920 (vezi *Germania*, din Capitolul 14) prin concentrarea asupra vieții clasei muncitoare. Respingând realismul idealizat al Școlii din Berlin, feminista Helga Reidemeister s-a axat pe documentarea vieții domestice a clasei muncitoare, în special în *Visul cumpărat/ Der gekaufte Traum*, o compilație realizată din patru ore de material filmat de o familie cu o cameră de amatori Super-8.

Modernismul politic: Kluge, Syberberg și Straub/ Huillet Modernismul politic a reprezentat o forță puternică și în Noul Cinema German. Revoltele din 1968 și cultura lor politică au consolidat formula teatrului documentar brechtian practicată de dramaturgii Peter Weiss și Rolf Hochhuth. În film, moderniștii politici au continuat critica socială care se găsea implicit în multe dintre producțiile Tânărului Cinema German de la începutul anilor 1960, dar i-au dat un tăiș mai radical, ca reacție a ascensiunii contraculturii și a Noii Stângi.

Alexander Kluge, o forță motrică a Tânărului Cinema German (vezi *Tânărul Cinema German*, din Capitolul 20), ilustrează tendința colajului în cinemaul politic. Îmbinând ficțiunea, documentarul, titlurile scrise și alte materiale, filmele sale continuă pistele din *Anita G. (Adio zilei de ieri)/ Abschied von gestern (Anita G.)* (1966), punându-l pe spectator în fața unor lacune „în care fantezia poate prinde rădăcini". „Filmul se compune în mintea spectatorului; nu este o operă de artă care există pe ecran de una singură."** Kluge spera că acest tip de deschidere specific contraculturii i-ar permite filmului să nu mai conțină, într-o măsură atât de mare, un mesaj planificat, ci să devină baza unui dialog între cineast și public.

* În Jim Leach, *A Possible Cinema: The Films of Alain Tanner* (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1989), pp. 30–31.

** În Stuart Liebman, „Why Kluge?", *October* 46 (iarna 1988), pp. 13–14.

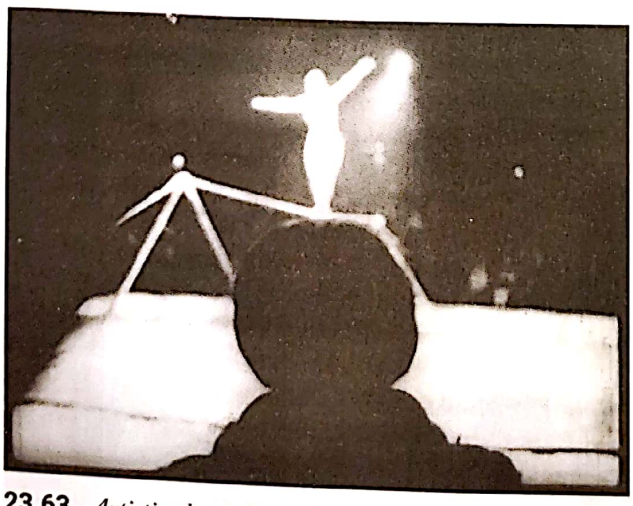
Scanned with OKEN Scanner

Artiști sub cupola circului: perplecși/ Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos (1968) a fost o reacție la gestul studenților radicali care, în timpul Festivalului de la Berlin, au aruncat cu ouă în Kluge și l-au acuzat de elitism. Povestea tentativei lui Leni Peickert de a crea un nou tip de spectacol de circ este întreruptă de fotografii din presă, filmări de actualități, cadre din *Octombrie* al lui Eisenstein, filmări color și trimiteri la ideile de la acel moment conform cărora numai printr-un „travaliu al doliului" ar fi putut Germania să se reconcilieze cu trecutul său nazist. Circul din imaginația lui Leni (**fig. 23.63**) nu se va concretiza niciodată, iar ea sfârșește prin a lucra ca producător de televiziune. Cu structura sa deschisă, *Artiști sub cupola circului* subliniază imposibilitatea schimbărilor politice utopice și sugerează că numai „marșul cel lung prin instituții" – reprezentat aici de mass-media existentă – va duce la schimbare socială.

Alternanța dintre documentar și ficțiune din filmele lui Kluge se regăsește și în opera lui Hans-Jürgen Syberberg, însă într-o manieră mai teatrală. Syberberg s-a făcut remarcat la finalul anilor 1960 printr-o serie de documentare în stilul cinemaului direct, dar filmele sale cele mai cunoscute sunt *Ludovic – recviem pentru un rege virgin/ Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (1972), *Karl May* (1974) și filmul de opt ore *Hitler, un film din Germania/ Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), care alcătuiesc o trilogie. Spiritul lui Brecht, pe care Syberberg l-a numit „tatăl său adoptiv", se amestecă cu un gigantism wagnerian în primul și în ultimul dintre filme. Fumul ce face rotocoale, vastele spectre de lumină colorată și muzica tânguitoare îmbracă tablourile monumentale ce reprezintă apusul culturii germane (**fig. 23.64**). Caracterul reflexiv al lui *Hitler, un film din Germania*, cu trimiteri care merg de la Thomas Edison și Leni Riefenstahl până la *Cetățeanul Kane*, transformă filmul într-o istorie a cinemaului, în care Hitler, dând la schimb politica pentru tragedia mitologică, devine „cel mai mare cineast al tuturor timpurilor".

Probabil cei mai controversați practicieni ai modernismului politic din cadrul Noului Cinema German au fost Jean-Marie Straub și Danièle Huillet. După *Neîmpăcați sau Doar violența ajută acolo unde domnește violența/ Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (1965; vezi *Tânărul Cinema German*), au realizat lungmetrajul *Cronica Annei Magdalena Bach/ Cronik der Anna Magdalena Bach* (1968). Într-un anumit sens, filmul folosește estetica colajului, asamblând documente din epoca lui Johann Sebastian Bach, scene regizate și interpretări autentice. Constituie, de asemenea, un demers realist remarcabil. Straub și Huillet prezintă episoade fragmentare, nedramatizate din viața lui Bach și folosesc cadre statice sau ușoare mișcări de cameră care înregistrează bucăți lungi de interpretare muzicală, fără să arate vreodată publicul (**fig. 23.65**). Ca și în *Neîmpăcați* și în operele de mai târziu, și aici cei doi cineaști folosesc doar sunetul în priză directă, captând astfel acustica specifică a fiecărei locații. Dintr-un anumit punct de vedere, filmul seamănă cu *Artiști sub cupola circului* prin aceea că este un studiu „materialist" asupra muncii artistice, Straub și Huillet sugerând aici că muzica lui Bach a luat naștere din condiții sociale și politice particulare.

Combinația dintre construcția de colaj, sunetul în priză directă și tratarea ascetică a narațiunii era reluată în *Lecții de istorie/ Geschichtsunterricht* (1972), o adaptare a unui roman de Brecht, și în peisajele austere din



23.63. *Artiști sub cupola circului: perplecși*: un acrobat face o piruetă deasupra capului lui Leni, grație încadraturii lui Kluge.

23.64. Amestecul fantasmagoric de cinema, muzică și istorie germană (*Hitler, un film din Germania*)

Scanned with OKEN Scanner

23.65. Interpretare muzicală redată impersonal în *Cronica Annei Magdalena Bach.*

Fortini/Cani (1977). Straub și Huillet au explorat și moduri minimaliste de a adapta piese de teatru. *Othon* (1969) folosește filmările din mână pentru a prezenta o piesă clasică franceză, pusă în scenă în Roma contemporană, în timp ce *Moise și Aron/ Moses und Aron* (1974) este jucată pe o arenă din pustietate și conține aranjamente muzicale stilizate pentru soliști și cor (**fig. 23.66**). Opuse oricăror forme de cinema de divertisment, filmele lui Straub și Huillet interoghează tradiția artistică, examinând romanele și piesele clasice în căutarea unor implicații politice contemporane. *Cronica Annei Magdalena Bach* este dedicat poporului vietnamez; *Moise și Aron*, unui terorist.

Cinemaul clasic politizat Filmele Noului Cinema German care au înregistrat un mai mare succes comercial au adaptat comentariul politic la convențiile cinemaului de masă. Cele mai proeminente genuri au fost *Arbeiterfilm* („filmul despre muncitori"), care a folosit tehnica realistă de narare pentru a portretiza viața clasei muncitoare contemporane, și *Heimatfilm* („filmul despre patrie"), care s-a concentrat asupra vieții rurale.

23.66. *Moise și Aron*: protagoniștii cântă, susținuți de un cor invizibil.

Printre numeroșii regizori care lucrau în cadrul cinematografiei de artă, Volkler Schlöndorff se remarcă. Schlöndorff a atras atenția la nivel internațional prin *Onoarea pierdută a Katharinei Blum/ Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), coregizat cu soția sa, Margarethe von Trotta. Filmul prezintă o femeie acuzată că a ajutat un terorist și hărțuită de poliție și de presa de scandal. Pe aproape întreg parcursul filmului, spectatorul e făcut să creadă că Katharina este o victimă nevinovată. Odată ce a câștigat simpatia spectatorului, se dezvăluie faptul că dragostea a determinat-o să-l ajute pe tânărul bărbat. Strategiile clasice de narare ademenesc publicul să simpatizeze cu un act subversiv.

După un alt film realizat împreună cu Schlöndorff, von Trotta a început să regizeze pe cont propriu. *A doua trezire a Christei Klages/ Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1977) urmează aceeași strategie narativă din *Katharina Blum*, determinându-și publicul să se alieze cu o infractoare feministă fugară. Într-o perioadă în care terorismul, deturnările de avioane și asasinatele țineau prima pagină, concentrarea în acest fel asupra unor femei infractoare a avut un puternic impact politic.

Cariera lui von Trotta este grăitoare pentru felul în care sistemul vest-german de finanțare a producției de film le-a permis femeilor regizoare să lucreze într-o măsură nemaiîntâlnită în alte state. Multe dintre ele au produs filme de artă cu inflexiuni politice. De exemplu, filmul Helmei Sanders-Brahms *Violență/ Gewalt* (1971) este un „anti-*road-movie*", care alternează imaginea unor hărți rutiere cu o poveste în care doi muncitori la banda de asamblare ucid un imigrant. Un Arbeiterfilm, *Angajatul/ Der Angestellte* (1972), trasează evoluția spre nebunie a unui programator de computere, în timp ce un alt film al cineastei, *Ultimele zile ale Gomoreii/ Die letzten Tage von Gomorrha* (1974), prezintă o societate viitoare în care televiziunea va satisface toate dorințele.

Fassbinder provocatorul Rainer Werner Fassbinder a fost, probabil, cel mai cunoscut regizor al Noului Cinema German, în parte datorită personalității sale agresive și a stilului de viață autodistructiv. Acesta a fost influențat de Noul Val Francez și de modernismul politic care a luat amploare la finalul anilor 1960. Începându-și cariera ca actor, dramaturg și regizor de teatru, Fassbinder a manifestat un gust pentru comedia grotescă, violența explozivă și un puternic realism al dialectelor vorbite de personaje. Cu toate acestea, a respins teoria brechtiană asumată de

Scanned with OKEN Scanner

Kluge, Straub și alții. El a insistat asupra faptului că arta critic politică trebuie să apeleze la sentimentele spectatorului. „La Brecht vezi emoțiile și reflectezi la ele pe măsură ce observi, dar nu le simți niciodată... Eu îi las pe spectatori *să simtă și să gândească*"*.

După scurtmetrajul său timpuriu, puternic godardian, *Micul haos/ Das Kleine Chaos* (1966), Fassbinder a realizat unsprezece filme împreună cu Antiteater, o trupă de actori și tehnicieni. Unele dintre acestea prelucrează genuri hollywoodiene, pe când altele prezintă influențe din Noul Val și din Straub și Huillet. Fassbinder s-a familiarizat mai apoi cu melodramele hollywoodiene ale lui Douglas Sirk (vezi *Melodrama*, din Capitolul 15), pe care le-a luat ca model de cinema critic social, care e totodată atașant din punct de vedere emoțional. El a fost marcat de finalurile neplauzibil de optimiste (pe care le-a numit „finaluri fericite nefericite") și de felul în care Sirk împiedica totala identificare cu personajele. Cu *Negustorul celor patru anotimpuri/ Händler der vier Jahreszeiten* (1971), Fassbinder intra într-o a doua fază a operei sale, aceea a melodramelor domestice. Încă o dată s-a dovedit extrem de prolific, filmând într-un timp scurt și folosind bugete mici pentru a realiza mai multe lungmetraje, printre care *Lacrimile amare ale Petrei von Kant/ Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Ali: frica mănâncă sufletul/ Angst essen Seele auf* (1973), *Effi Briest/ Fontane Effi Briest* (1974) și *Legea pumnului/ Faustrecht der Freiheit* (1974).

La începutul carierei sale, Fassbinder a încadrat adesea personajele într-o manieră sobră, ca în fotografiile făcute de poliție (**fig. 23.67**). În faza sa revizionist-hollywoodiană, el a ales unghiuri de filmare neobișnuite și scheme de culoare frapante. Bazându-se pe montajul de continuitate, a menținut dramaturgia în prim-plan, însă a insistat asupra privirilor, a perspectivelor îndepărtate și a pozelor statuare. *Lacrimile amare ale Petrei von Kant* are loc în întregime în apartamentul supraaglomerat al unei creatoare de modă și, la fel ca Sirk, Fassbinder folosește decoruri care ies puternic în evidență și comentează asupra relațiilor dintre personaje (**fig. color 23.5**).

Primele filme ale Antiteater experimentează la nivel narativ, în timp ce melodramele politice de mai târziu sunt palpitante, încărcate de emoție și se adresează unui public mai larg. Majoritatea filmelor lui Fassbinder sunt despre putere. El se concentrează adesea asupra victimizării și conformismului, arătând cum membrii unui grup îi exploatează și pedepsesc pe cei din afară. Fassbinder insistă asupra faptului că victima acceptă adesea standardele pe care le impune grupul, astfel că ajunge să creadă că pedeapsa e meritată. Ali din *Ali: frica mănâncă sufletul* internalizează cu totul prejudecățile rasiale la care e supus, bărbatul fiind lovit de un ulcer – o boală des întâlnită la muncitorii imigranți.

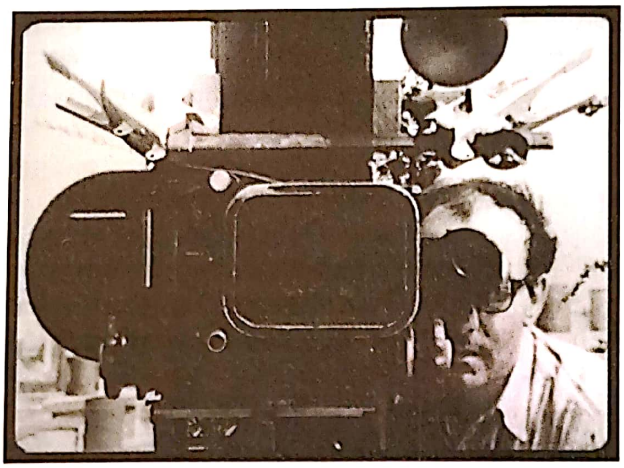
Venind după eșecul lui 1968, opera lui Fassbinder este adesea interpretată ca o recunoaștere a imposibilității schimbării radicale. Nicio estetică brechtiană nu putea promite o revoluție socială. Traiectoria carierei lui Fassbinder, de la un modernism politic anarhist și aspru la opere care folosesc convențiile mai puțin problematice ale Hollywoodului și ale cinemaului de artă, reflectă tendința generală din cadrul cinemaului critic politic european al anilor 1970.

Aceeași schimbare poate fi rezumată cu ușurință prin două filme europene de la începutul și de la finalul perioadei. În 1967, treisprezece regizori de stânga, majoritatea francezi, au colaborat la *Departe de Vietnam*. Filmul căuta să-i mobilizeze pe intelectuali împotriva războiului printr-o serie de episoade – unele de ficțiune (de exemplu, cel realizat de Resnais), altele compilate din materiale de actualități (de exemplu, cel al lui Marker), unul eseistic (al lui Godard; **fig. 23.68**). În 1978, paisprezece regizori germani, coordonați de Kluge, au realizat *Germania în toamnă/ Deutschland im Herbst*. Ca și *Departe de Vietnam*, acesta aduna la un loc tendințe disparate de la acea vreme. Însă cu un deceniu mai târziu, aspirațiile nu mai sunt acelea de a schimba politica internațională. Scopul e de a înțelege situația națională într-un climat de terorism și opresiune de dreapta. Unele dintre episoade – în special cel

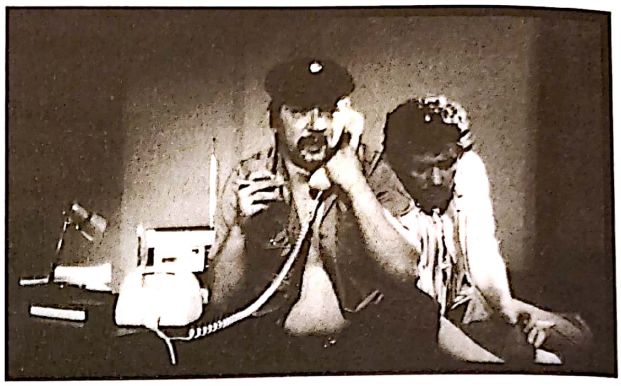
* În John Sandford, *The New German Cinema*, (Londra: Eyre Methuen, 1980), p. 102.

23.67. *Mâncătorii de pisici/ Katzelmacher* (1969): cupluri ce trândăvesc, filmate într-o manieră frontală, aplatizantă.

Scanned with OKEN Scanner



23.68. *Departe de Vietnam*: regizorul în rol de comentator laconic și detașat.

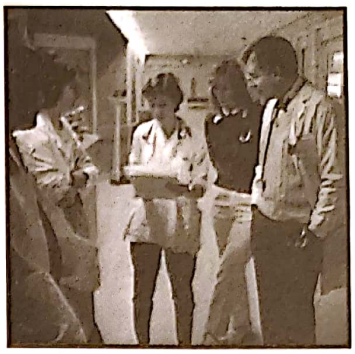


23.69. *Germania în toamnă*: regizorul ca participant confuz și demoralizat.

al confruntării, cu mintea începoșată de droguri, dintre Fassbinder și iubitul său – ilustrează cum dimensiunea politică devenise personală (**fig. 23.69**). *Germania în toamnă* exemplifică trecerea de la activismul de anvergură la micropolitică, indicând în același timp că cinematografia politică a rămas centrală pentru cultura politică contestatară a anilor 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



CAPITOLUL 24

DOCUMENTARUL ȘI FILMUL EXPERIMENTAL DUPĂ ULTIMA JUMĂTATE A ANILOR 1960

Filmul documentar a fost implicat profund în activismul politic al anilor 1960–1970, iar acest impuls nu a pălit în deceniile ulterioare. Cineaștii din întreaga lume au răspuns crizelor sociale care aveau nevoie să fie înregistrate și analizate. Totuși, nu toate documentarele au susținut proiecte politice. Grație noilor tehnologii și noilor metode de distribuție, documentarele au ajuns mai ușor accesibile decât oricând în trecut. Indiferent de mesaj sau de metodă, realizatorii au atins un public mai larg cu ajutorul televiziunii, al sălilor de cinema, al festivalurilor, al DVD-urilor și BluRay-urilor, al siteurilor online și al platformelor de *streaming*. Perspectiva realizării unor documentare care să fie văzute de milioane de spectatori a echivalat cu o evoluție majoră în istoria filmului.

Impulsul cinemaului direct de a capta evenimente reale cu o implicare minimală a autorilor a continuat (vezi *Cinemaul direct*, din Capitolul 21), însă cineaștii au îmbinat tehnicile acestuia cu metode tradiționale. Rezultatul a fost un tipar nou de documentar, oarecum standardizat, care putea fi aplicat oricărui subiect. La cealaltă extremă, unii documentariști au început să chestioneze însăși posibilitatea de a înregistra adecvat realitatea.

Unii artiști experimentali au îmbrățișat critica socială, dar în ansamblu, cinematograful de avangardă s-a întors spre interior, spre o mișcare reflexivă, centrată pe formă, cunoscută sub denumirea de „film structural". Pentru mulți observatori, aceasta a fost o încununare logică a istoriei filmului experimental. Într-un final, reacțiile împotriva filmului structural au condus spre susținerea altor opțiuni, în special a filmelor care experimentau pe tărâmul narațiunii.

Așa cum documentariștii au ajuns la un public mai larg decât oricând în trecut, și artiștii avangardiști au descoperit că opera lor avea trecere în lumea

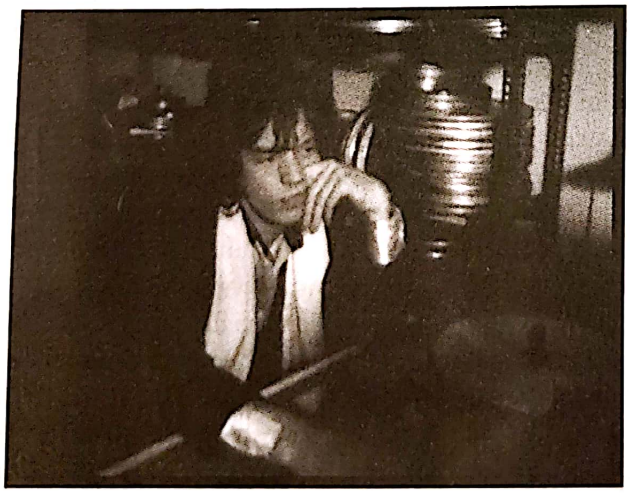
artelor vizuale, a rețelelor muzeelor, galeriilor și liderilor de opinie devotați domeniilor picturii și sculpturii. Uneori, artiștii din aceste medii au călcat pe urmele lui Léger și ale altora (vezi *Animația abstractă*, din Capitolul 8) și au început să facă ei înșiși filme.

FILMUL DOCUMENTAR

Cinemaul direct și moștenirea sa

Cinemaul direct a devenit cea mai puternică forță în filmul documentar. Veteranii David și Albert Maysles au realizat unul dintre cele mai importante filme *cinéma-vérité* americane, *Vânzătorul de Biblii/ Salesman* (1969), o cronică tenace despre un vânzător de Biblii care își imploră și hărțuiește cumpărătorii potențiali. Pentru realizarea filmului *Un cuplu căsătorit/ A Married Couple* (Canada, 1969), al lui Allan King, regizorul și echipa au locuit împreună cu o familie din Toronto și au captat peste 70 de ore de material; în mod neașteptat, cineaștii au documentat destrămarea căsniciei respective.

Cinemaul direct și-a găsit un public larg prin genul în plină ascensiune al rockumentarului. Odată cu succesul filmului despre Bob Dylan, *Nu privi în urmă/ Don't Look Back* (1966), și al lui *Monterey Pop* (1968), ambele realizate de Donn Pennebaker, cineaștii și-au dat seama că aparatele de filmare ușoare și sunetul direct fac posibilă obținerea unor rezultate rapide și relativ ieftine. *Woodstock: 3 zile de muzică și pace/ Woodstock* (1970) și *Let It Be* (1970) erau înregistrări ale unor evenimente unice memorabile, în timp ce alte filme erau structurate în jurul unor turnee muzicale. Ambele tendințe s-au întâlnit în cel mai provocator exemplar al genului, *Gimme Shelter* (1970). Frații Maysles au intercalat detalii din culisele unui turneu al trupei Rolling Stones cu unele dintr-un concert anume, în timpul căruia camerele surprind un membru al grupului Hells Angels înjunghiind mortal pe cineva din public. Întreaga acțiune e încadrată de secvențe cu frații comentând materialele filmate, în timp ce Mick Jagger le vizionează (**fig. 24.1**).



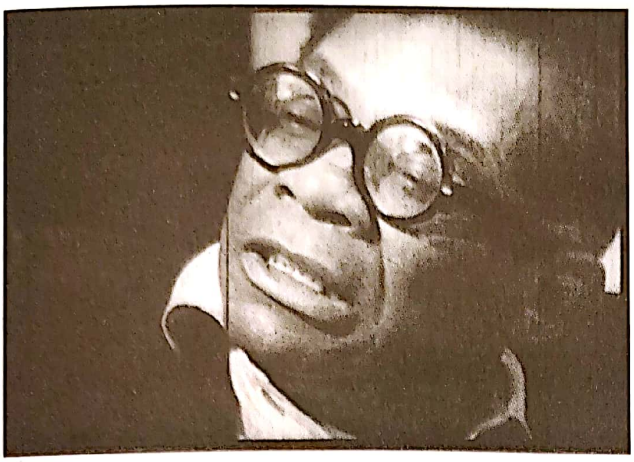
24.1. Într-un ecou al *Omului cu aparatul de filmat*, *Gimme Shelter* include procesul de producție în acțiunea prezentată: Mick Jagger vizionează imagini filmate în timpul concertului de la Altamont.

Parodiat fără milă în *Vi-i prezentăm pe Spinal Tap/ This Is Spinal Tap* (1984), rockumentarul s-a dovedit cel mai de succes gen documentar. Adresat publicului tânăr, a oferit episoade din concerte și o calitate a sunetului inaccesibile televiziunii prin cablu. Când Jonathan Demme a realizat *Talking Heads: Stop Making Sense/ Stop Making Sense* (1984), concertul devenise a doua natură a acestor filme; David Byrne a realizat *storyboard*-ul concertului trupei Talking Heads. Regizorul finlandez Aki Kaurismäki a împins rockumentarul spre limitele absurdului, alăturând trupa Leningrad Cowboys („cel mai prost grup rock'n'roll din lume") Ansamblului Armatei Roșii Sovietice într-un concert comun, pe care l-a filmat dându-i titlul *Total Balalaika Show* (1993).

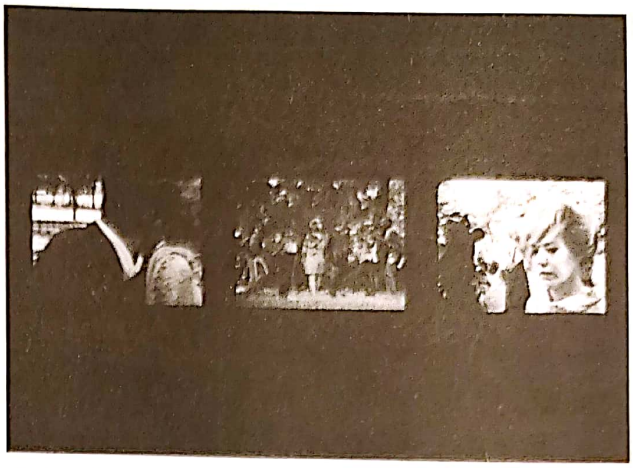
Unii cineaști au chestionat pretenția documentarului direct de a capta realitatea fără a interveni asupra ei. *Jurnalul lui David Holzman/ David Holzman's Diary* (1967) pare o înregistrare reală, dar e complet fictiv. Regizorul Jim McBride încearcă să demonstreze că tehnica „muștii-pe-perete" nu e o garanție a adevărului. La fel, *Portretul lui Jason/ Portrait of Jason* (1967), al lui Shirley Clarke, pare inițial un exemplar pur de cinema direct. Clarke înregistrează monologurile unui lucrător sexual gay afro-american și, în maniera lui Jean Rouch, se retrage în afara câmpului vizual, de unde îi adresează întrebări tot mai insistente. Însă Clarke critică, în același timp, selectivitatea și montajul invizibil al cinemaului direct, filmând dintr-o poziție unică și în planuri-secvență, demascând trecerea de la un cadru la altul prin defocusarea imaginii. Astfel, *Portretul lui Jason* se aseamănă filmelor lui Warhol (vezi *Andy Warhol și cinemaul pop*, din Capitolul 21): un performer exhibiționist e mustrat de alții (aici, de prietenii lui din afara cadrului) și colapsează din cauza durerii psihice (**fig. 24.2**).

Simbiopsihotaxiplasmă: Dubla unu/ Symbiopsychotaxiplasm: Take One (1969–1971), al lui William Greaves, chestionează tehnicile de obținere a spontaneității în cinemaul direct prin intermediul mai multor

Scanned with OKEN Scanner



24.2. Certat de prietenii lui pentru că „joacă un rol", Jason izbucnește în plâns (*Portretul lui Jason*).



24.3. *Simbiopsihotaxiplasmă: Dubla unu*: Folosind ecranul divizat, Greaves poate arăta aceeași acțiune din trei perspective, revelând trei efecte diferite.

niveluri ale prezentării. În Central Park din New York, o echipă filmează actori în timp ce dau probe pentru un documentar ficționalizat, iar o a doua echipă o filmează pe prima. O a treia are sarcina de a filma activitatea oricăreia dintre celelalte două echipe, precum și orice altceva le atrage atenția pe parcurs (**fig. 24.3**). Întreruperea constantă a repetițiilor de către Greaves conduce la certuri despre ce ar trebui să fie accentuat. *Simbiopsihotaxiplasmă: Dubla unu* sugerează că în filmele documentare însăși alegerea unei anumite poziții a camerei oferă simțurilor noastre indicii despre realitatea captată.

McBride, Clarke și Greaves au adoptat poziții particulare în criticarea cinemaului direct, însă au continuat să existe și moduri mai standardizate de utilizare a principiilor acestuia. Formatul s-a dovedit potrivit pentru înregistrarea experiențelor personale ale cineaștilor. *Eros privat extrem: cântec de dragoste 1974/ Gokushiteki erosu: Renka 1974* (Japonia, 1974), al lui Kazuo Hara, surprinde acțiunile obsesive de căutare ale iubitei regizorului, care-l părăsise. În *Cel mai bun băiat/ Best Boy* (1979), Ira Wohl urmărește cum vărul lui, un bărbat de vârstă mijlocie cu o dizabilitate la învățare, își părăsește familia pentru a se interna în spital.

Alți regizori au găsit în cinemaul direct un mod de a capta textura imediată a proceselor sociale și politice. După finalul anilor 1960 și până în prezent, producția de documentare directe a lui Frederick

FREDERICK WISEMAN ȘI TRADIȚIA CINEMAULUI DIRECT

În primăvara anului 1966, un avocat de vârstă mijlocie a produs și regizat un film despre condițiile dintr-un spital din Massachusetts pentru bolnavii cu dizabilități mintale. Le-a filmat activitățile cotidiene și un spectacol pus în scenă și jucat de ei. Rezultatul, intitulat *Titicut Follies*, preluând denumirea dată de pacienți spectacolului lor, a fost lansat în 1967 și a stârnit un val de proteste. După debutul său regizoral, controversele l-au urmat pe Frederick Wiseman de-a lungul a mai bine de 40 de documentare de lungmetraj. Pe parcurs, opera lui a devenit emblematică pentru cinemaul direct.

Divizia Drew s-a concentrat pe situații de un dramatism intens, iar abordarea *cinéma vérité* a cuplului Rouch-Morin a accentuat relațiile interpersonale (vezi Capitolul 21). Wiseman a urmat o altă cale, concentrându-se asupra problemelor de zi cu zi ale instituțiilor sociale. Denumirile filmelor lui sunt concludente: *Spital/ Hospital* (1970), *Tribunal pentru minori/ Juvenile Court* (1972), *Asistență socială/ Welfare* (1975), *Hipodrom/ Racetrack* (1985), *Grădina zoologică/ Zoo* (1993), *Locuințe sociale/ Public Housing* (1997), *Legislatura statului/ State Legislature* (2006) și *Galeria Națională/ National Gallery* (2014). *Lege și ordine/ Law and Order* (1969) urmărește rutina poliției, în timp ce *Magazinul/ The Store* (1983) prezintă culisele unui magazin din Dallas.

În mod uzual, Wiseman nu își urmărește protagoniștii în timpul unei crize sau al rezolvării unor probleme. Asamblează filmul din fragmente ale vieții

Scanned with OKEN Scanner

cotidiene în cadrul unor întreprinderi private sau publice. Fiecare secvență e, de obicei, o scurtă întâlnire în care protagoniștii participă la un efort individual sau colectiv sau își exprimă emoțiile. Apoi, Wiseman trece la altă situație și la alți protagoniști. Și-a numit „mozaic" această structură, rezultatul asamblării unor mici piese în imaginea funcționării unei instituții. Neapelând la un comentator, Wiseman construiește implicații realizând analogii abile între secvențe. Înțelesul, insistă el, e de găsit în întreg.

Primele lui filme asociază instituțiile cu mașini dedicate controlului social. Și-a declarat interesul pentru „modul în care e exercitată puterea și în care sunt luate deciziile".* Wiseman înregistrează frustrările unor oameni obișnuiți în fața birocrației și surprinde îngâmfarea reprezentanților autorității. În filmul său cel mai cunoscut, *Liceu/ High School* (1968), educația secundară devine o confruntare între elevii dezorientați și profesorii opresivi sau obtuzi: școala e văzută ca o formă de control și de conformism.

În opera lui ulterioară, Wiseman și-a dorit să adopte o abordare mai flexibilă și mai deschisă, amintind de „cinemaul necontrolat" al lui Richard Leacock (vezi *Statele Unite ale Americii: Drew și asociații săi*, din Capitolul 21): „Începi de la o idee stereotipică a modului în care te-ai aștepta să se comporte polițiștii. Descoperi pe parcurs că realitatea nu se potrivește cu acea imagine, că sunt mult mai complicați. Iar miza fiecărui film e să prilejuiască această descoperire."**

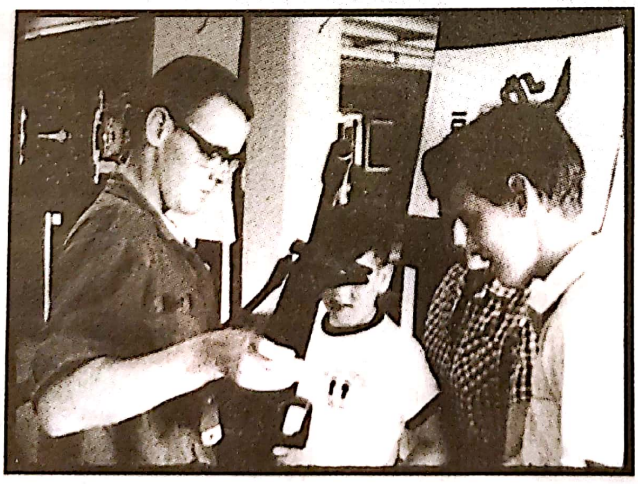
Filmele sale mai târzii prezintă luptele oamenilor cu dizabilități aflați în terapie sau în procese de reabilitare. *Lângă moarte/ Near Death* (1989) dezvăluie deciziile de zi cu zi ale personalului medical dintr-o secție de terapie intensivă, iar exersarea de către aceștia a compasiunii profesionale arată că instituțiile nu sunt întotdeauna nepăsătoare.

Această preocupare pentru complexitate și deceniile de susținere primită din partea PBS (Public Broadcasting System) l-au făcut pe Wiseman să-și extindă mozaicul la proporții de dimensiuni vaste. *Canal Zone* (1977) durează aproape trei ore, iar *Belfast, Maine* (1999), portretul unei comunități, durează aproape șase ore. E ca și când încercarea de a înțelege și de a nuanța l-a forțat pe Wiseman să acumuleze tot mai multe dovezi, reprezentative pentru toate părțile implicate în poveste.

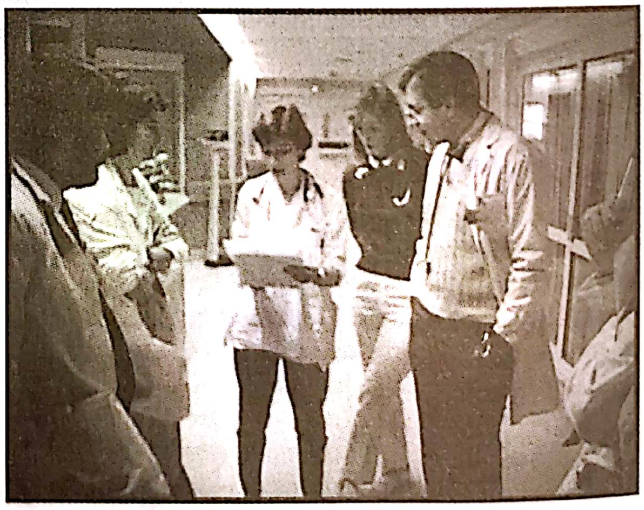
Wiseman urmează tradiția începută de Leacock a „muștii-pe-perete" care observă. Operatorul și persoana care înregistrează sunetul (Wiseman însuși) își șterg urmele prezenței (**fig. 24.4**). Cineaștii nu întreabă nimic și speră că subiecții lor nu se vor uita direct spre cameră. Wiseman construiește o

* În Ira Halberstadt, „An Interview with Fred Wiseman", *Filmmakers Newsletter* 7, nr. 4 (februarie 1974), p. 25.

** În Thomas W. Benson and Carolyn Anderson, *Reality Fictions: The Films of Frederick Wiseman* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989), p. 149.



24.4. Familia unui recrut îi admiră pușca în timpul unei vizite în tabăra de instrucție (*Antrenament de bază/ Basic Training*, 1971). Precum într-un film de ficțiune, participanții par să nu observe prezența cineaștilor și a camerei de filmat.



24.5. *Lângă moarte*: Când un membru al personalului citește raportul („Operațiunea e zadarnică. Mortalitatea e de 100%."), Wiseman trece de la un plan întreg...

Scanned with OKEN Scanner

continuitate clasică prin intermediul racordurilor de privire, al tăieturilor în cadru și al suprapunerii sonore (**fig. 24.5, 24.6**). Pare că ne aflăm la fața locului, că suntem observatorii invizibili ai unor întâlniri sociale cotidiene.

În mod surprinzător, Wiseman a insistat că documentarele sale sunt creații subiective, „ficțiuni ale realității" care îi exprimă judecățile personale. Însă mulți critici și cineaști au considerat că, deoarece își exclude prezența și vocea, filmele promovează o convingere că documentarul generează pepite dure de adevăr. Felul în care Wiseman folosește principiile cinemaului direct a devenit o țintă pentru cineaștii care văd în documentar o creație a cunoașterii iluzorii a realității.

24.6. ...la un prim-plan al unui doctor care ascultă. Acesta și alte planuri apropiate cu reacțiile personalului nu au fost înregistrate în momentul citirii raportului, dar sunetul continuă fără sincope. Montajul convențional și sunetul care continuă de la un cadru la altul construiesc senzația unui timp continuu.

Wiseman a furnizat exemple pure ale acestei abordări (vezi *Frederick Wiseman și tradiția cinemaului direct*, din acest capitol).

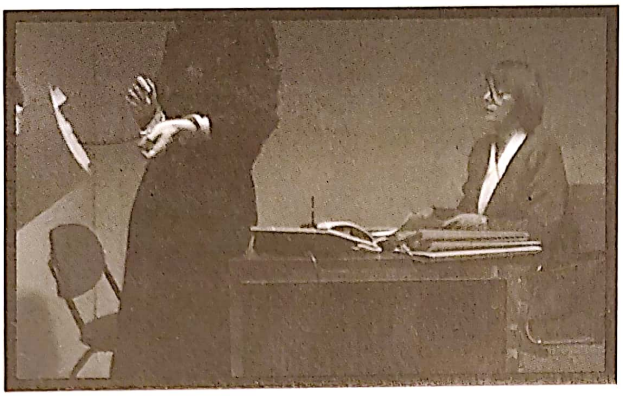
Tradiția observațională a cinemaului direct a fost continuată în Franța de Raymond Depardon. Debutând la 18 ani ca fotojurnalist, acesta a început în scurt timp să îmbine fotografia cu filmul. Primul său lungmetraj, *Reporteri/ Reporters* (1981), prezintă viața de zi cu zi a fotografilor de presă. Precum Wiseman, Depardon a explorat rolurile și instituțiile sociale; camera lui din mână îi urmărește pe polițiștii din cartier în *Fapte diverse/ Faits divers* (1983) și-i studiază pe pacienții dintr-un spital de psihiatrie în *Urgențe/ Urgences* (1987) și în *12 zile/ 12 jours* (2017). Tot precum Wiseman, Depardon evită „capetele vorbitoare"* și cadrele expozitive, preferând să-l plonjeze pe spectator direct în mijlocul situației. Însă include ocazional un comentariu narat de el însuși, iar *Contravenții/ Délits flagrants* (1994) experimentează cu artificii mai evidente: camera e fixată pe un trepied, încadrând interogatoriile polițiștilor în compoziții seci luate din profil (**fig. 24.7**).

* În original, „talking heads", o practică des întâlnită în filmele documentare ulterioare anilor 1970 de a include numeroase interviuri și intervenții vorbite ale personajelor. (n.t.)

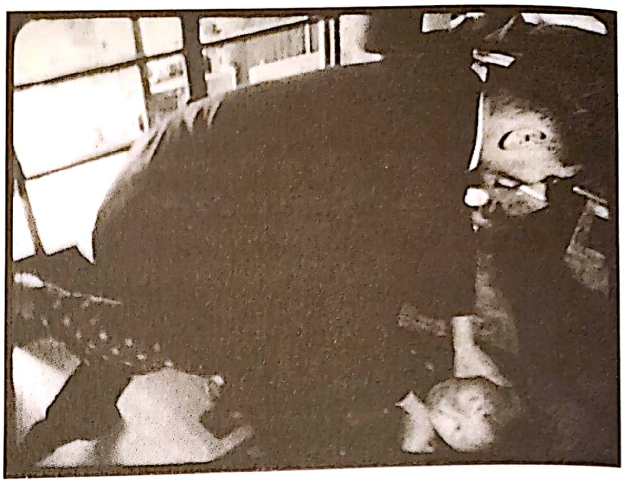
Dacă Wiseman și Depardon au aderat la tradiția americană a cinemaului direct, mascând prezența realizatorului, alți cineaști au adoptat modelul Rouch-Morin de provocare a acțiunii (vezi *Franța: Cinéma vérité și provocare*, din Capitolul 21). *Jurnal de teren/ Field Diary* (1982), al regizorului israelian Amos Gitai, începe cu un cadru foarte lung care surprinde parcursul echipei de filmare printr-un oraș din Fâșia Gaza în încercarea de a-l intervieva pe primarul palestinian. Aceștia îi au de înfruntat constant pe soldații israelieni, care le acoperă obiectivul și le cer actele de identitate (**fig. color 24.1**). *Armata goală a împăratului mărșăluiește în continuare/ Yuki yukite, shingun* (1987), al lui Kazuo Hara, prezintă un veteran japonez care insistă că împăratul trebuie să-și asume vinovăția pentru crimele de război. Urmărindu-i pe martori, veteranul intră peste ei în propriile case (**fig. 24.8**).

Shoah (1985), al lui Claude Lanzmann, un studiu de aproape nouă ore al exterminării de către naziști a evreilor polonezi, amintește de *Noapte și ceață/ Nuit et brouillard* al lui Alain Resnais (vezi *Franța: Documentarele de autor*, din Capitolul 21) prin felul în care insistă asupra peisajelor contemporane anoste unde s-au petrecut cruzimi de neimaginat (**fig. 24.9**). Aici însă nu există imagini de arhivă care să ne

Scanned with OKEN Scanner



24.7. După o repriză de patru minute de interogări, o prizonieră e încătușată și scoasă afară din birou (*Contravenții*).



24.8. *Armata goală a împăratului mărșăluiește în continuare*: veteranul răzbunător atacă un alt fost soldat din cauză că refuză să-și recunoască aportul la atrocitățile din timpul războiului.

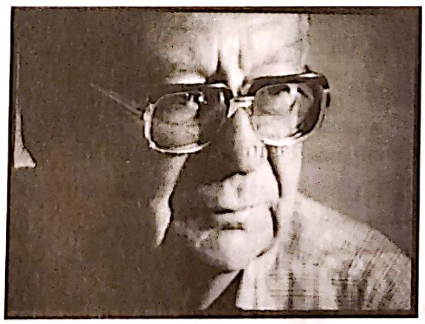
transpună în trecut; Lanzmann prezintă numai ceea ce el numea „urme ale urmelor", interviuri cu martorii, cu supraviețuitorii evrei și cu foștii naziști (**fig. 24.10**). Urmând tradiția provocării din filmele lui Edgar Morin și Chris Marker, Lanzmann e prezent pe durata întregului documentar, ghidându-și, momindu-și și provocându-și subiecții.

Sintetizând tehnicile documentare

Shoah, documentarele lui Wiseman și majoritatea celorlalte filme pe care le-am menționat sunt exemple pure de cinema direct. Fiecare dintre ele e construit în principal prin confruntarea directă a cineastului cu o situație concretă. În general, acestea nu au o coloană muzicală sau un narator care să ghideze atenția publicului. Însă cel mai des întâlnit format de documentar al perioadei e mai puțin riguros. Îmbină interviuri realizate în maniera cinemaului direct (adesea autorul întrebării e plasat în afara cadrului), secvențe filmate din mers (adesea fără sunet direct) și compilații formate din diverse materiale, întregul fiind montat laolaltă cu ajutorul muzicii și al unui comentariu (adesea asigurat de participanții la situația prezentată). *În anul porcului/ In the Year of the Pig* (1969; vezi *De Antonio și recuperarea radicală*, din Capitolul 23), al lui Emile De Antonio, a pus bazele acestui format sintetic, care a rămas dominant până azi.

Un exemplu faimos e documentarul Barbarei Kopple, *Districtul Harlan SUA/ Harlan County USA* (1976). Urmărind o grevă a minerilor din Kentucky desfășurată pe durata a 13 luni, filmul e, în mare parte, realizat în maniera cinemaului direct. Echipe de operatori înregistrează strategiile schimbătoare ale grevi-știlor, oferind o atenție specială soțiilor lor, care le blochează spărgătorilor de grevă intrarea în mină. Filmul conține la fel de mult dramatism precum oricare dintre documentarele bazate pe structuri de criză realizate de divizia Drew – certuri între greviști, huligani deschizând focul asupra lor și o confruntare între femei și spărgătorii de grevă (**fig. 24.11**).

Kopple încadrează însă drama din prezent într-un context istoric mai amplu al problemelor din industria minieră. Folosește imagini de arhivă și interviuri cu cetățeni mai vârstnici. Iar Kopple, o fostă membră a grupării Newsreel (vezi *Cinemaul angajat: producțiile colective și filmele militante*, din Capitolul 23),



24.9. *stânga* Lagărul de exterminare din Belzic, văzut azi (*Shoah*).

24.10. *dreapta* Dr. Franz Grassler, fost ofițer nazist: „Noi am încercat, în cadrul Comisiei, să păstrăm activ ghetoul pentru forța de muncă din interiorul lui" (*Shoah*).

Scanned with OKEN Scanner

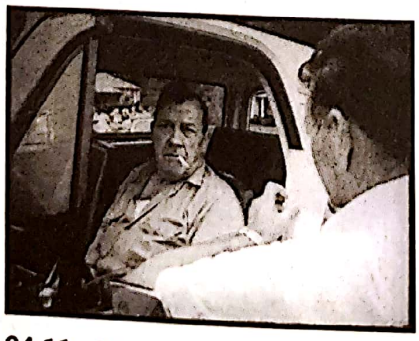
construiește o argumentație mai cuprinzătoare în maniera lui De Antonio. Nu apelează la o voce care să comenteze situațiile, dar suprapune titluri care oferă informații esențiale; muzica populară din regiune comentează empatic acțiunea; iar montajul punctează anumite idei într-un mod pe care Leacock l-ar fi considerat acuzator (**fig. 24.12, 24.13**). Rezultatul are spontaneitatea specifică documentarelor directe, însă oferă un context istoric și nu lasă niciun dubiu în privința poziționării cineastei în raport cu acțiunile redate.

Sinteza formată din material înregistrat în maniera cinemaului direct, din materiale de arhivă, inserturi de text și muzică s-a dovedit în mod particular potrivită pentru examinarea unor personaje controversate ale trecutului recent, precum în *Lenny Bruce: fără lacrimi/ Lenny Bruce: Without Tears* (1972), *Epoca lui Harvey Milk/ The Times of Harvey Milk* (1984), *Let's Get Lost: Povestea lui Chet Baker/ Let's Get Lost* (1988) și în alte documentare de tip portret. Alți cineaști au început să folosească formatul sintetic pentru a înregistra procese îndelungate. Realizatorii lui *Ca să poți trăi/ So That You Can Live* (Marea Britanie, 1981) au revizitat o familie scoțiană pe parcursul a cinci ani, iar filmul nu documentează doar maturizarea membrilor acesteia, ci și sensibilizarea tot mai mare a cineaștilor față de subiecții lor. Cel mai impresionant proiect realizat pe termen lung a fost seria *În sus/ Up* (Marea Britanie, 1964–2019), a lui Michael Apted, care a intervievat același grup de oameni la vârstele de 7, 14, 21 de ani și, din șapte în șapte ani, până au trecut de 60 de ani. Cineaștii din alte țări au imitat analizele longitudinale ale lui Apted.

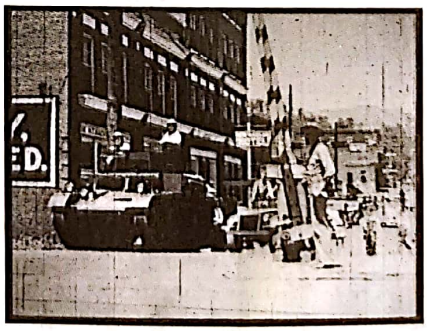
Abordarea sintetică a devenit standardul adoptat de majoritatea documentarelor care tratează procese istorice, deoarece cineaștii puteau juxtapune materiale de arhivă și mărturii cotidiene contemporane. În *Durere și milă/ Le Chagrin et la Pitié*, Marcel Ophüls (fiul lui Max Ophüls) examinează ocupația nazistă a Franței și aduce la lumină un trecut pe care mulți francezi au preferat să-l ascundă în spatele legendelor despre Rezistența eroică. Jurnalele de actualități îi arată pe cetățenii francezi supunându-se fără probleme ocupanților germani și închizând ochii în fața realității Holocaustului.

În același fel, punând în context „capetele vorbitoare", cineaștii au construit istorii orale ale mișcărilor sociale în *Sindicatul menajerelor/ Union Maids* (1976) și în *Cu bebeluși și pancarte/ With Babies and Banners* (1978). *Nesupușii/ The Wobblies* (1979) descrie istoria unui partid de stânga, iar *Înainte de Stonewall/ Before Stonewall* (1984) face același lucru pentru cultura și activismul LGBTQ+ din SUA. Alți cineaști au folosit abordarea sintetică pentru a reda lupte politice contemporane: accidente nucleare (*Suntem porcii de guinea/ We Are the Guinea Pigs*, 1980), războaie civile din America Latină (*Când tremură munții/ When the Mountains Tremble*, 1983) și apartheidul (*Suntem elefantul/ We Are the Elephant*, Africa de Sud, 1987).

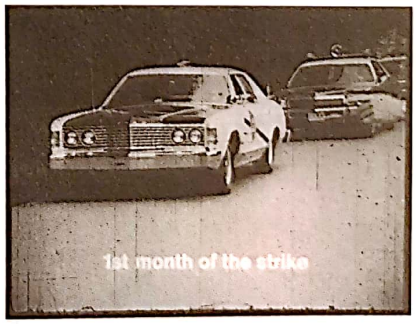
Formatul sintetic s-a dovedit util și pentru cineaștii care au urmat metoda grupării Newsreel și a lui De Antonio de a folosi mărturii pentru a contesta reprezentările din mass-media. În *Viața și epoca lui Rosie Nituitoarea/ The Life and Times of Rosie the Riveter* (1980) – un studiu al femeilor care lucraseră în industria de apărare în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial – filmele de protecția muncii produse de companie sunt întrerupte de poveștile femeilor despre accidente la locul de muncă. *Fire comune: Povești de sub plapumă/ Common Threads: Stories from the Quilt* (1989,



24.11. *Districtul Harlan SUA*: într-un moment demn de divizia Drew, operatorul și inginerul de sunet urmăresc un șerif care îi prezintă fără tragere de inimă mandatul de arestare unui spărgător de grevă.



24.12. Imagini de arhivă folosite pentru a construi un montaj în stil sovietic: un cadru dintr-un buletin de actualități cu soldați care intervin pentru a sparge o grevă în anii 1930… (*Districtul Harlan SUA*)



24.13. …lasă loc unui cadru cu poliția contemporană care eliberează străzile, filmat pentru a se potrivi cu anteriorul ca încadrare și direcție de mișcare.

Scanned with OKEN Scanner

Robert Epstein și Jeffrey Friedman) juxtapune materiale din mass-media despre SIDA și povești personale ale unor oameni afectați de boală. Interviurile din *Nu e o poveste de dragoste/ Not a Love Story* (Canada, 1981), de Bonnie Sherr Klein, un studiu despre pornografie, se deplasează de-a lungul unui spectru de opinii, sfârșind cu un atac asupra publicității materialelor erotice (**fig. 24.14**). În *Al 13-lea/ 13th* (2016), al Avei DuVernay, interviurile și statisticile sunt introduse pentru a contracara opinii larg răspândite pe tema deținuților afro-americani din SUA.

Până la finalul anilor 1960, formele pure de cinema direct promovate de Rouch, de frații Maysles și de Wiseman fuseseră depășite de cele de sinteză. Documentarul tipic mixa filmări de la fața locului cu secvențe puse în scenă, cu interviuri și cu materiale de arhivă, întregul fiind conceput pentru a crea o structură narativă cât mai credibilă. „Asta", părea să spună filmul, „e ceea ce s-a întâmplat cu adevărat". În același timp însă, câștiga teren o tendință opusă, care punea în discuție ideea că cinematograful are capacitatea de a înregistra realitatea.

Chestionând capacitatea documentarului de a capta realitatea

Modernismul politic, așa cum a fost el practicat de Jean-Luc Godard, de Nagisa Ōshima, de Jean-Marie Straub, de Danièle Huillet și de alții (vezi Capitolul 23), i-a pus pe gânduri pe mulți realizatori de documentare cu privire la propriile obiective. De-a lungul istoriei filmului și, mai ales, după apariția cinemaului direct, documentariștii au susținut că oferă un acces direct la realitate. Însă dacă critica brechtiană a cinematografului „transparent" și „iluzionist" (vezi *Brecht și modernismul politic*, din Capitolul 23) avea dreptate, documentarul putea fi considerat chiar mai manipulator decât ficțiunea hollywoodiană. Poate că documentarul doar *părea* să capteze realitatea.

24.14. Imagini promoționale recurgând la sugestii pornografice (*Nu e o poveste de dragoste*).

Problema nu era că cineaștii aveau propriile prejudecăți. Mulți documentariști își recunoscuseră preconcepțiile, iar regizori precum Georges Franju și Chris Marker le integraseră în construcția filmelor lor eseistice (vezi *Franța: Documentarele de autor*, din Capitolul 21). Ce a ieșit la suprafață a fost ideea că, cel mai probabil, chiar formele și tehnicile documentarului erau convenții invizibile, deloc mai valide prin natura lor decât cele ale narațiunilor ficționale.

Majoritatea documentarelor se prezentau ca descrieri ale unor povești; însă aceste forme aveau un efect de convingere, cerând publicului să accepte o perspectivă socială și politică tacită. Majoritatea documentarelor foloseau comentariu din afara câmpului vizual, dar de ce trebuia să i se confere vocii aceleia o asemenea autoritate? Documentarele includeau imagini de arhivă sau interviuri luate la locul desfășurării evenimentelor, dar ce anume le conferea acestor imagini forța de a penetra realitatea, de a prezenta nu doar câteva fapte izolate, ci și adevăruri mai profunde?

Meta-documentarul Această abordare a fost cel mai mult dezvoltată de criticii și de teoreticienii de film, dar nu era doar o preocupare academică. Documentarele au devenit mai reflexive, aruncând un ochi critic asupra însești tradiției documentariste.

Un exemplu concludent e *Cafeneaua atomică/ The Atomic Cafe* (1982, Kevin Rafferty, Jayne Loader și Pierce Rafferty). Acest film de compilație analizează istoria testărilor și utilizării armelor nucleare de către Statele Unite ale Americii, de la Hiroshima și până la mijlocul anilor 1960. În maniera lui De Antonio, comentariul e redus la subtitrări care identifică locuri, perioade și, ocazional, surse ale materialelor de arhivă. Dar o mare parte a filmărilor nu funcționează ca o înregistrare transparentă a evenimentelor. Deoarece cadrele provin din filme educaționale și de propagandă, *Cafeneaua atomică* chestionează constant modurile în care acele secvențe puse în scenă răspândesc idei naive despre războiul nuclear (**fig. 24.15**). Filmul insinuează că acceptarea de către populație a politicilor Războiului Rece a fost întărită de convențiile mass-media populare.

Filmul reflexiv putea merge mai departe în examinarea convențiilor sale documentariste. *Despre evenimente măreț și oameni obișnuiți/ De grands événements*

Scanned with OKEN Scanner

et des gens ordinaires (Franța, 1978), al lui Raul Ruiz, își împrumută titlul de la remarca lui John Grierson: „Așteptăm de la cinematograf să ne ofere un eveniment, un eveniment măreț care ne poate arăta oameni obișnuiți". Cu toate acestea, în film, evenimentele și oamenii sunt vizibili doar prin obiectivul distorsionat al canalelor media. „Ceea ce numesc cotidian", afirmă naratorul Ruiz, „e o parodie a documentarului de televiziune." Ruiz ironizează transmisiunile de știri, filmul lui Marker *Frumosul mai/ Le joli mai* și convenția „capetelor vorbitoare". Titlurile anunță ceea ce urmează să vedem, promițând „secvențe video" și „cadre care blochează vederea" (**fig. 24.16**). Subiectul pretins al filmului – opțiunile politice dintr-un cartier parizian înaintea alegerilor – se pierde în totalitate în anecdote tangente și incoerente. *Despre evenimente măreț și oameni obișnuiți* se delectează cu reflexivitatea sa digresivă, care arată cât de mult din realitate ajunge documentarul tradițional să ignore.

Chris Marker, un mai vechi adept al reflexivității și al formei eseistice, a contribuit la coagularea direcției meta-documentarului cu *Fără soare/ Sans Soleil* (1982). O examinare fantezistă a vieții urbane japoneze e punctată de crâmpeie din viața altor națiuni, în timp ce vocea unei femei citește pasaje din scrisoarea unui bărbat care își descrie călătoria într-o țară străină. Precum *Scrisoare din Siberia/ Lettre de Sibérie*, al aceluiași Marker, *Fără soare* chestionează clișeele documentarului contemporan („cultura globală", „ascensiunea Asiei") și interoghează pozițiile cinematografului etnografic.

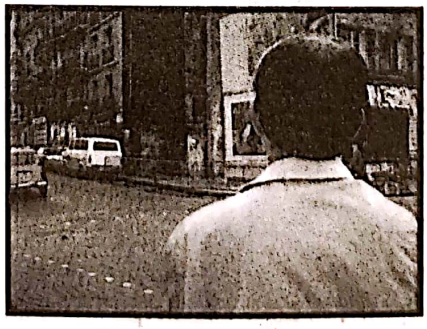
Alți cineaști au pus sub semnul întrebării capacitatea demersurilor etnografice de a analiza culturi diferite. *Reasamblaj/ Reassemblage* (1982), al lui Trinh T. Minh-Ha, prezintă viața dintr-un sat senegalez în moduri care refuză să perpetueze formulele standard ale cunoașterii antropologice (**fig. 24.17**). *Un cântec despre Ceylon/ A Song of Ceylon* (1985), al lui Laleen Jayamanne, prezintă tablouri ale activităților de agrement vestice și ritualuri de curtare, acompaniate de o descriere antropologică a unei exorcizări din Sri Lanka (**fig. 24.18**). Invocând documentarul *Cântecul Ceylonului/ Song of Ceylon,* realizat în 1935 de Basil Wright pentru GPO Film Unit (vezi *Marea Britanie*, din Capitolul 13), Jayamanne chestionează modul în care tradiția documentaristă occidentală reprezintă societățile nonvestice.

O altă strategie a meta-documentarului implică realizarea unui film despre imposibilitatea realizării filmului plănuit inițial. Unul dintre exemplele timpurii ale genului a fost *Octombrie la Madrid/ Octobre à Madrid* (Franța, 1964), al lui Marcel Hanoun; mai târziu, au apărut *Așteptându-l pe Fidel/ Waiting for Fidel* (Canada, 1974), al lui Michael Rubbo, și *Departe de Polonia/ Far from Poland* (SUA, 1984), al lui Jill Godmillow.

Asemenea meta-documentare din anii 1970 și 1980 apelau la reflexivitate pentru a explora crezul că orice documentar transportă o mare cantitate de artificiu – în convențiile sale, în apelul său la ideologie și în dependența de trucurile cinematografului de ficțiune. Unii documentariști au început să se îndoiască de capacitatea filmului de a reprezenta vreodată cu adevărat lumea.

Demistificând documentarul Cel mai des, precum în *Cafeneaua atomică*, un meta-documentar nu chestionează puterea tuturor componentelor filmului documentar: își propune să demistifice doar anumite forme sau procese de producție. Această poziție moderată are precursori în filme care foloseau reflexivitatea pentru a exprima aspecte pe care documentarele convenționale

24.15. Un film din perioada Războiului Rece folosește animația pentru a-i vindeca de „orbire nucleară" pe cetățenii pesimiști (*Cafeneaua atomică*).



24.16. În filmul lui Ruiz *Despre evenimente măreț și oameni obișnuiți*, un privitor neidentificat ne amintește de convenția unghiurilor de filmare din spate.

24.17. Încadraturile descentrate și tăieturile în cadru accentuează convențiile „invizibile" ale filmului etnografic (*Reasamblaj*).

Scanned with OKEN Scanner

24.18. *Un cântec despre Ceylon*: precum Maya Deren în *Ritual transfigurat în timp*, Jayamanne prezintă imagini stilizate ale ritualurilor sociale. Spre deosebire de Deren însă, ea critică discursul etnografic prin intermediul unei coloane sonore dramatizate.

le-ar eluda. În *Omul cu aparatul de filmat*, de exemplu, Dziga Vertov arată oameni filmând, montând și vizionând filmul la care ne uităm și noi; dar face asta pentru a susține o nouă afirmație legată de realitate, și anume că toată munca oamenilor e integrată armonios în viața sovietică (vezi *Narațiune*, din Capitolul 6). *Privire asupra nebuniei/ Regard sur la folie*, al lui Mario Ruspoli (vezi *Franța: Cinéma vérité și provocare*, din Capitolul 21), și *Portretul lui Jason*, realizat de Shirley Clarke, ne fac conștienți de actul filmării, dar în principal pentru a ne asigura de realitatea evenimentelor descrise.

Unul dintre cele mai apreciate exemple ale acestei poziții moderniste „meta" este *Linia subțire albastră/ The Thin Blue Line* (1988), al lui Errol Morris. Demascând artificiul documentarului, Morris încearcă și să dezvăluie adevărul despre un caz de crimă. Precum în formatul sintetic al anilor 1970, nu include un comentariu de tip „vocea lui Dumnezeu", iar interviurile cu protagoniștii sunt îmbinate cu imagini de arhivă. Reflexivitatea lui Morris ridică problema practicii reconstituirii documentare, incluzând puneri în scenă extrem de artificiale ale investigației, ale interogărilor suspectului de către polițiști și ale crimei înseși (**fig. color 24.2**). Inițial reconstituirile pot părea mai curând o licență dramatică, dar ele se modifică pentru a include mărturii noi și contradictorii. Filmul sugerează astfel că evenimentul original poate fi cunoscut doar prin intermediul unor rememorări părtinitoare și făcute de la o distanță de timp considerabilă.

Însă din aceste minciuni, mușamalizări și speculații răsare un caz plauzibil – suficient de plauzibil încât filmul să contribuie la eliberarea unui bărbat acuzat fără suficiente probe. *Linia subțire albastră* arată că prejudecățile personale, predispozițiile culturale și convențiile cinematografice adeseori ne induc în eroare; dar afirmă, în același timp, și că documentaristul poate găsi o aproximare convingătoare a adevărului. E o poziție mai timidă decât cea adoptată de Dziga Vertov, de Robert Flaherty și de susținătorii cinemaului direct, dar legitimează documentarul ca mediu capabil să sondeze realitatea.

Documentând tulburări sociale și nedreptăți

Documentariștii și teoreticienii occidentali și-au permis, în anii 1970 și 1980, luxul de a medita asupra adevărului documentarului. Apoi, tulburări sociale și politice au zguduit Uniunea Sovietică, Europa de Est, Asia și alte regiuni. Cineaștii, în special cei din Lumea a Treia, au profitat de accesul recent la echipamente – de multe ori, în formate pentru amatori – pentru a înregistra aceste evenimente. Brusc, valoarea de adevăr a materialelor filmate de ei părea dincolo de orice discuții. În 1986, când revoltele au răsturnat regimul lui Ferdinand Marcos și au condus la învestirea unui guvern democratic în Filipine, Nick Deocampo a filmat pe străzi scurtmetraje precum *Revoluțiile se desfășoară precum refrenele într-un cântec/ Revolutions Happen Like Refrains in a Song* (1987), realizat pe Super 8.

Cineaștii din blocul sovietic intrat în disoluție s-au raportat la documentar ca la un mod de a expune decenii de opresiune și de minciuni. Filmele despre dezastrul nuclear de la Cernobîl, despre strânsoarea stalinistă asupra vieții de zi cu zi și despre scandalurile din armată și din mediul birocratic au continuat să curgă. *Regimul Solovki/ Vlast Soloveţkaia. Svidetelţia i dokumentii*, al Marinei Goldovskaia, prezintă o mănăstire care fusese reconvertită într-o închisoare stalinistă. *E ușor să fii tânăr?/ Vai viegli būt jaunam?*, al lui Juris Podnieks, îmbină tehnici brute ale documentarului direct cu interviuri provocatoare, luate în maniera lui Rouch, pentru a-și urmări protagoniștii adolescenți între participarea la un concert de rock din 1985 și la războiul sovietic din Afganistan.

În mod similar, masacrarea de către guvernul chinez a studenților care protestau pro-democrație în Piața Tiananmen din Beijing în 1989 a condus la realizarea unor documentare importante. În 1991, Shi Jian și Chen Jue au lansat un serial video în opt părți intitulat *Piața Tiananmen/ Tiananmen Square*, în care

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

își propuneau să surprindă viața țării în momentul mișcărilor de protest. În 1995, documentarul american *Poarta către Pacea divină/ The Gate of Heavenly Peace* (Carma Hinton și Richard Gordon) a stârnit controverse deoarece chestiona în egală măsură intențiile și deciziile liderilor studenți chinezi și pe cele ale reprezentanților guvernului. În anii 2000, cineaștii chinezi au continuat să capteze schimbările dureroase provocate de industrializarea rapidă.

Cineaștii din întreaga lume au încercat să dezvăluie nedreptăți prezente sau trecute. *Un zid al tăcerii/ A Wall of Silence* (1994) documenta căutarea mormintelor comune ale evreilor forțați la muncă silnică în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Cineaștii au prezentat opresiunea femeilor din anumite țări asiatice, pecum în trilogia lui Young-joo Byun (*Șoptind/ Najeun moksori*, 1995; *Tristețe obișnuită/ Nejeun moksori 2*, 1997; *Propria mea respirație/ Sumgyeol – najeun moksori 3*, 1999), bazată pe amintirile femeilor coreene forțate să devină sclave sexuale în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial. Amintirile din copilărie ale lui Rithy Panh au stat la baza documentarului *Imaginea absentă/ L'Image manquante* (2013), în care figurine pictate reconstituie masacrele cambodgiene (**fig. 24.19**).

Guvernul de dreapta condus de Augusto Pinochet în Chile și consecințele acțiunilor sale au inspirat numeroase documentare. Patricio Guzmán a documentat lovitura de stat care a răsturnat de la putere guvernul liberal al lui Salvador Allende în *Bătălia din Chile/ La batalla de Chile* (1973–1978). Revenind din exil la finalul anilor 1990, Guzmán a constatat că generația tânără avea puține cunoștințe despre propriul trecut al țării sale. Așa că a documentat pierderea acestui sentiment al trecutului în *Chile, memoria încăpățânată/ Chile, la memoria obstinada* (1997). Filmul lui *Nostalgia luminii/ Nostalgia de la luz* (2010) revizitează anii dictaturii lui Pinochet în moduri mai indirecte, sugerând legături poetice între astronomii care studiază stelele și femeile bătrâne care scotocesc deșertul în căutarea rămășițelor prizonierilor politici.

Documentarele sponsorizate de un anumit guvern sau de industrie au tins să prezinte argumente și concluzii precise, însă tradiția activistă s-a întemeiat pe adresarea de întrebări. În multe dintre filmele tocmai menționate, firul narativ principal e asigurat de o investigație. Cineaștii au căutat să ajungă dincolo de poveștile oficiale și de presupunerile standardizate. În *Martor/ Witness* (2016), fratele victimei unei crime petrecute în New York încearcă să descopere dacă nu cumva, așa cum descriseseră ziarele, trecătorii ignoraseră țipetele acesteia. După uciderea popularului politician Boris Nemțov în Piața Roșie, cineaștii au oferit, prin *Prietenul meu Boris Nemțov/ Moi drug Boris Nemțov* (2016) și prin *Bărbatul care era prea liber/ Slișkom svobodnîi chelovek* (2016), un rechizitoriu al tiraniei din țara lor.

Documentarele investigative nu au fost întotdeauna demascări dure. Foarte popularul *În căutarea lui Sugarman/ Searching for Sugarman* (2012) prezintă viața unui cântăreț ieșit din atenția publică. Totuși, unele filme au contribuit la schimbări de la nivelul realității. După ce *Balena ucigașă/ Blackfish* (2013) a dezvăluit maltratarea balenelor aflate în captivitate, un parc de distracții a renunțat la programul său de reproducție. *Paradis pierdut: Copiii uciși din Robin Hood Hills/ Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (1996) a investigat procesul unor adolescenți acuzați că ar fi ucis cu brutalitate trei copii. Două continuări ale filmului au revizitat cazul și au oferit alte explicații ale crimei, contribuind la exonerarea celor care fuseseră închiși pe nedrept.

Dezvoltarea sistemelor video a permis oamenilor din întreaga lume să reveleze lupte sociale. Cineaștii au arătat oameni săraci din Brazilia trăind în gunoaie (*Gunoierii/ Boca de lixo*, 1992) și muncitori copii din Filipine (*Copii doar o dată/ Minsan lang sila bata*, 1996). *Surori întru dreptate/ Sisters in Law* (2005) și *Doamnele de fier ale Liberiei/ Iron Ladies of Liberia* (2007) au arătat cum femeile din Africa au obținut acces la putere în politică și în justiție. *Îngălbenire/ Yellowing* (2016) a descris Mișcarea Umbrelelor din 2014, când mii de studenți din Hong Kong au ocupat străzile clamând alegeri democratice. Din cauza opoziției guvernului, cineaștii nu au putut obține săli de cinema unde să proiecteze filmul și au fost nevoiți să apeleze la proiecții de tip gherilă.

24.19. Șiruri de femei captive sunt evocate prin figurine cioplite (*Imaginea absentă*).

Formatul video digital pentru amatori a făcut posibil unul dintre cele mai impresionante filme din istoria documentarului. Oarecum în maniera lui Frederick Wiseman, cineastul chinez Wang Bing a îmbrățișat metodele cinemaului direct pentru a urmări reacțiile oamenilor obișnuiți la presiunile instituționale. Filmul lui de nouă ore *La vest de șine/ Tiexi qu* (2003) începe printr-un survol critic asupra fabricilor decăzute dintr-un cartier și continuă prin urmărirea unei familii care se luptă pentru supraviețuire după închiderea acestora (**fig. 24.20, 24.21**). Wang a făcut ulterior multe alte filme, inclusiv un studiu de aproape patru ore despre pacienții unei instituții pentru persoane cu dizabilități mintale (*Până când nebunia ne va despărți/ Feng ai*, 2013).

În astfel de documentare a fost reafirmat angajamentul clasic pentru înregistrarea vieții în timp ce se derulează, înțesată de probleme. La fel, *Actul de a ucide/ The Act of Killing* (2012) îmbina expunerea corozivă a oprimării politice cu interogarea modului în care oamenii își înțeleg propriile acțiuni. În perioada 1965–1966, guvernul indonezian a comandat uciderea a peste un milion de țărani, de membri de sindicat și de reprezentanți ai minorităților etnice. Actualul guvern menține o forță paramilitară, iar vechii ucigași sunt patrioți stimați. Acest trecut nu era cunoscut în afara țării, așa că regizorul Joshua Oppenheimer ar fi putut să construiască filmul ca o investigație a acestor crime monstruoase, din trecut și din prezent.

În schimb, în tradiția provocării a lui Rouch/ Morin, Oppenheimer le-a cerut asasinilor să-și explice faptele. Ei fac asta reconstituindu-și propriile crime în secvențe ce amintesc de filmele cu gangsteri și de musicaluri pe care le admiraseră în tinerețe (**fig. 24.22**). Filmate în decoruri și în lumini artificiale, reconstituirile entuziaste ale torturii și masacrului sunt extrem de tulburătoare pentru spectatori, pentru actorii care participă la ele și chiar pentru unii dintre ucigași. *Actul de a ucide* devine o înregistrare atât a crimelor acestor bărbați, cât și a fanteziilor lor legate de putere și de identitate, ceea ce Oppenheimer numește „un documentar al imaginației".*

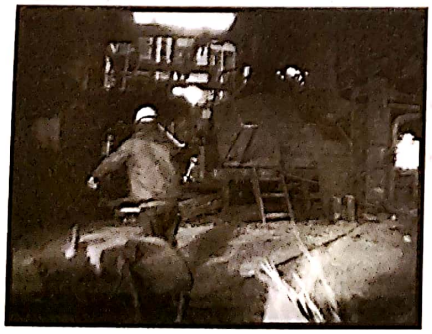
Documentarul de cinema în epoca digitalului și a internetului

Așa cum indicam în Capitolul 8, documentarul de lungmetraj a câștigat un statut artistic și a început să fie distribuit în cinematografe în anii 1920, iar în anii 1930, odată cu era filmului sonor, a intrat într-un con de umbră. După anii 1950, televiziunea a sponsorizat tipurile de documentare care, în mod uzual, ar fi fost proiectate în sălile de cinema. În consecință, documentarele trebuiau să ofere ceva special pentru a fi arătate în cinematografe, să se concentreze pe conținuturi care aveau puține șanse de difuzare la televizor.

Documentarul de cinema putea include înregistrări ale unor spectacole obscene de comedie *stand-up*, concerte rock greu de accesat sau, uneori, controverse politice, precum în *Inimi și minți/ Hearts and Minds* (1974), o examinare controversată a Războiului din Vietnam. O altă strategie era aceea de a oferi o calitate vizuală și sonoră imposibil de redat acasă. Astfel a apărut tehnologia IMAX. Prezentată la Expo 70 din Osaka, IMAX oferea de zece ori mai mult spațiu de desfășurare imaginii decât fotograma uzuală de 35mm. În 2001 exista deja un circuit de 183 de săli IMAX în întreaga lume. Locațiile, adesea muzee, proiectau documentare despre știință și natură, dar și concerte filmate. Într-un final, multiplexurile și-au construit propriile săli IMAX pentru a oferi versiuni în format mare ale *blockbusterelor* hollywoodiene (vezi *Multiplexuri și megaplexuri: noua față a exploatării de filme* din Capitolul 28).

În anii 1990, documentarele au devenit o felie mai semnificativă a lansărilor anuale în sălile de cinema

* În „The Act of Killing: Press Notes", la adresa http://theactofkilling.com/wp-content/uploads/2012/07/THE_ACT_OF_KILLING_press_notes_Berlin2013.pdf.

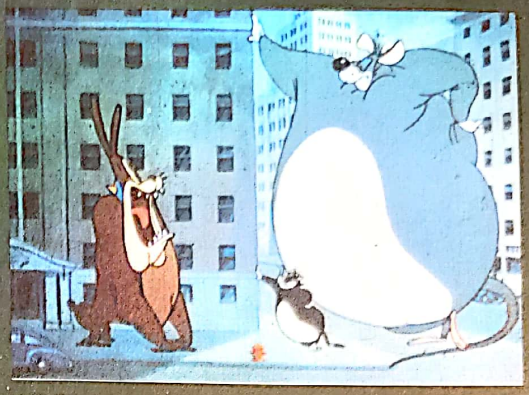


24.20. *stânga* *La vest de șine*: muncitorii continuă să lucreze în fabrici pe cale să se prăbușească.

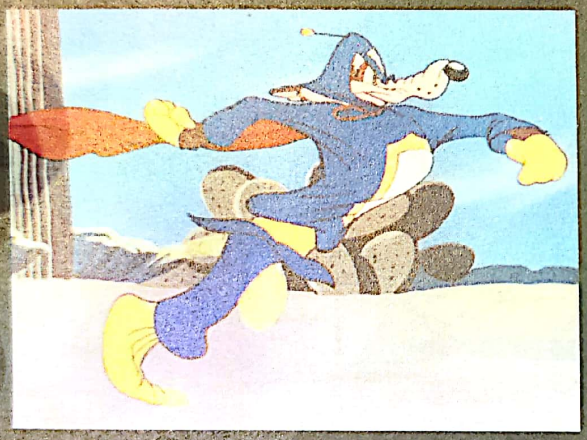
24.21. *dreapta* Un fiu, răvășit din cauză că nu-și poate salva tatăl de la arest, se prăbușește beat (*La vest de șine*).

Scanned with OKEN Scanner

15.1. *Aventurile lui Robinson Crusoe/ Aventuras de Robinson Crusoe* (1952, Luis Buñuel)

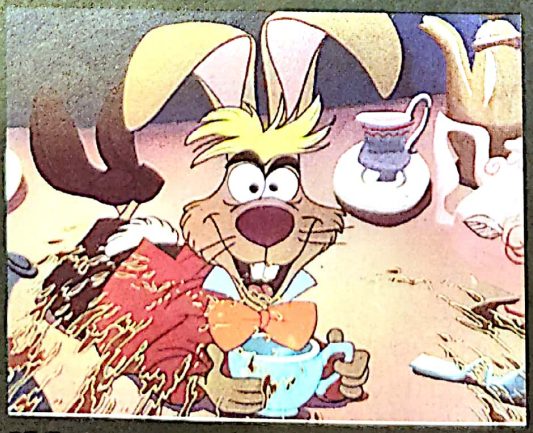


15.2. *Marele canar/ King-Size Canary*



15.3. *Blănos şi iute/ Fast and Furry-ous*

15.4. *Broscuţa cântătoare/ One Froggy Evening*

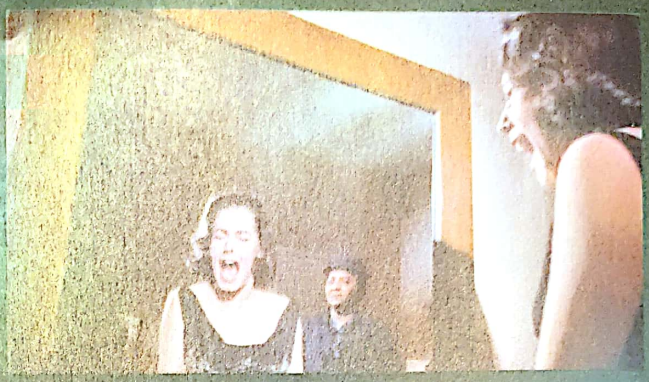


15.5. *Alice în Ţara Minunilor/ Alice in Wonderland*

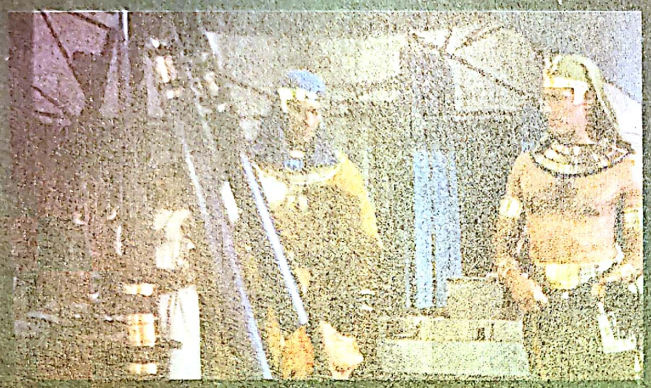
15.6. *Rio Bravo*

Scanned with OKEN Scanner

15.7. *Ca frunzele-n vânt/ Written on the Wind*



15.8. *Mirajul vieții/ Imitation of Life*



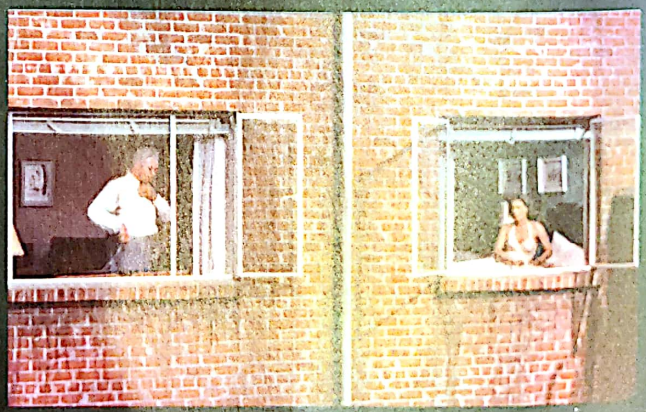
15.9. *În oraș/ On the Town*

15.10. *Cele zece porunci/ The Ten Commandments*

15.11. *Prizoniera desertului/ The Searchers*

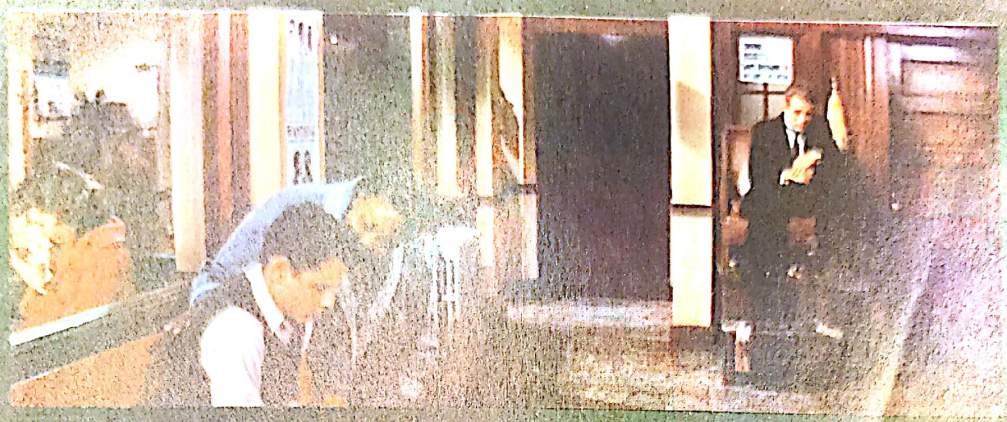
15.12. *Vertigo*

15.13. *Fereastra din spate/ Rear Window*

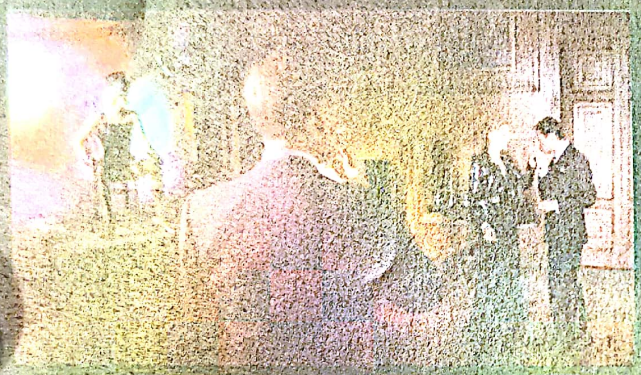


15.14. *Fereastra din spate/ Rear Window*

Scanned with OKEN Scanner



15.15. *Rebel fără cauză/ Rebel Without a Cause*



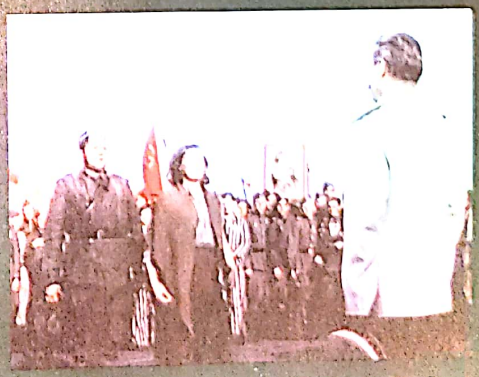
16.1. *Căderea zeilor/ La caduta degli dei*

16.2. *Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea/ La prise du pouvoir par Louis XIV*

17.1. *Caleașca de aur/ La carrosse d'or*

17.2. *Narcisa neagră/ Black Narcissus*

18.1. *Într-o după-amiază de toamnă/ Sanma no Aji*

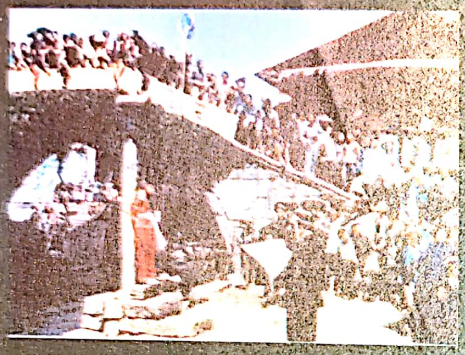


18.2. *Căderea Berlinului/ Padenie Berlina*

Scanned with OKEN Scanner

18.3. *Liliomfi*

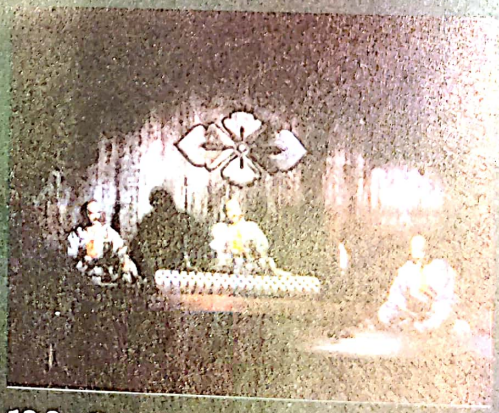
18.4. *Detaşamentul roşu al femeilor/ Hóngsè Niángzǐ Jūn*



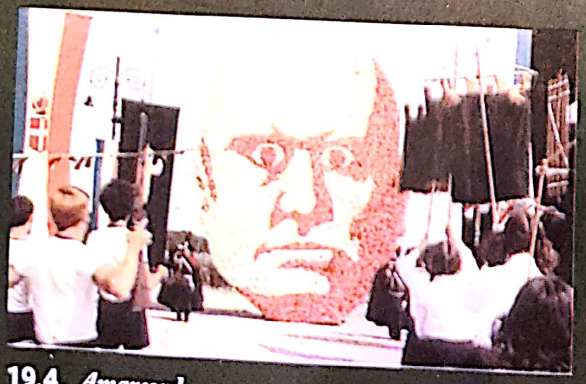
18.5. *Două surori actriţe/ Wutai jiemei*

19.1. *Acest obscur obiect al dorinţei/ Cet obsc[illegible] du désir*

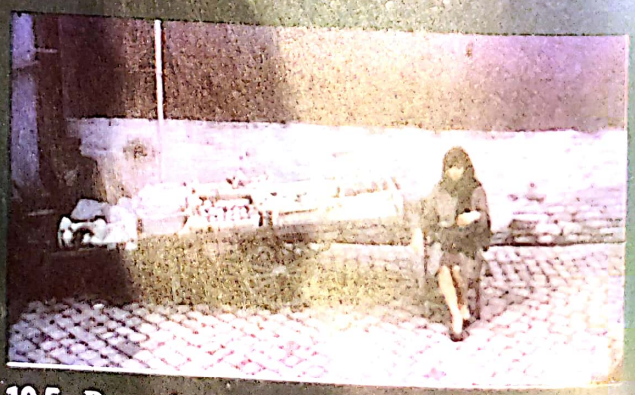
19.2. *Fanny şi Alexander/ Fanny och Alexander*



19.3. *Kagemusha - umbra războinicului/ Kagemusha*



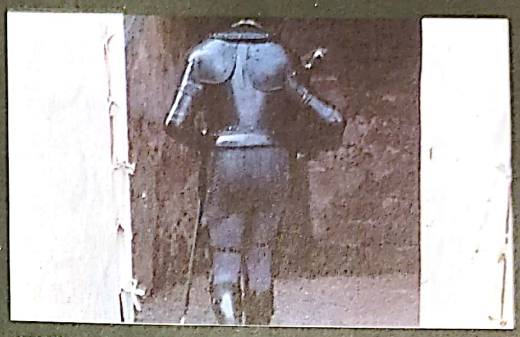
19.4. *Amarcord*



19.5. *Deşertul roşu/ Il deserto rosso*

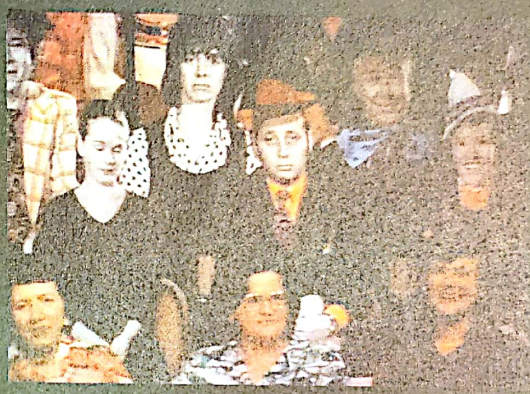
Scanned with OKEN Scanner

19.6. *Deșertul roșu/ Il deserto rosso*



19.7. *Lancelot du Lac*

19.8. *Banii/ L'argent*



19.9. *Parada/ Parade*

20.1. *Disprețul/ Le Mépris*

20.2. *Out 1*

20.3. *Domnișoarele din Rochefort/ Les Demoiselles de Rochefort*

Scanned with OKEN Scanner

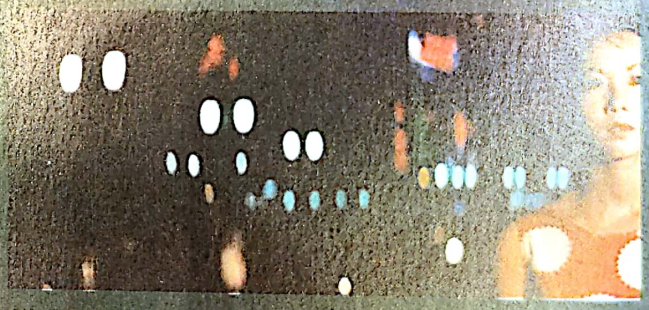
20.4. *Sânge şi dantelă neagră/ 6 donne per l'assassino*

20.5. *Pentru câţiva dolari în plus/ Per qualche dollaro in più*

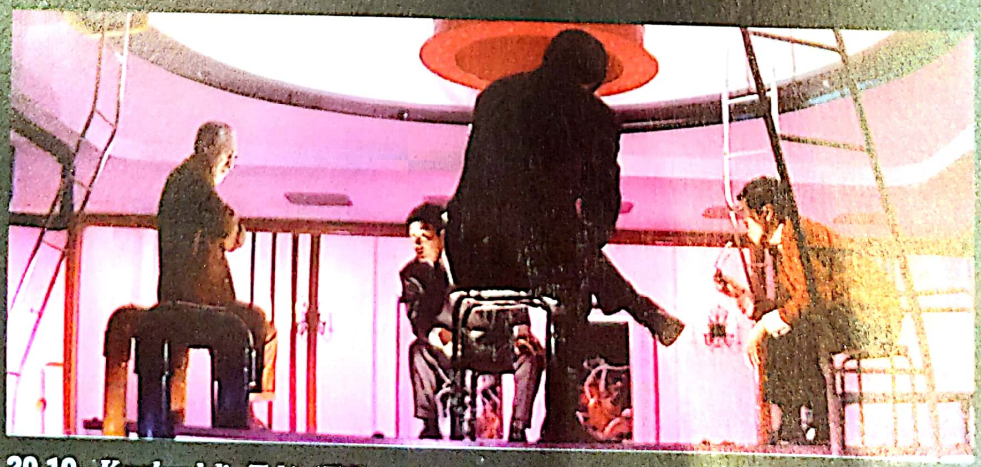
20.6. *Dracula* (sau *The Horror of Dracula*, 1958)

20.7. *Margarete/ Sedmikrásky*

20.8. *Inocenţă neprotejată/ Nevinost bez zaštite*



20.9. *Poveste crudă despre tinereţe/ Seishun zankoku monogatari*



20.10. *Vagabond din Tokio/ Tôkyô nagaremono*

Scanned with OKEN Scanner

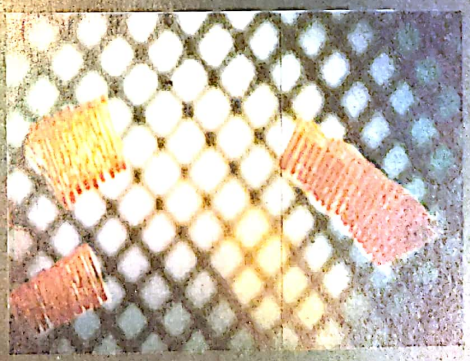
20.11. *Cât de gustos era francezul meu/ Como Era Gostoso o Meu Francês*

21.1. *Nr. 5/ No. 5* (1950, Harry Smith)

21.2. *Corpurile alungite/ The Long Bodies*

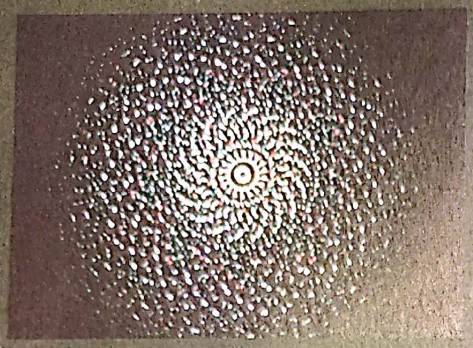
21.3. *Imitație/ Copycat*

21.4. *Blanc intermitent/ Blinkety Blank*

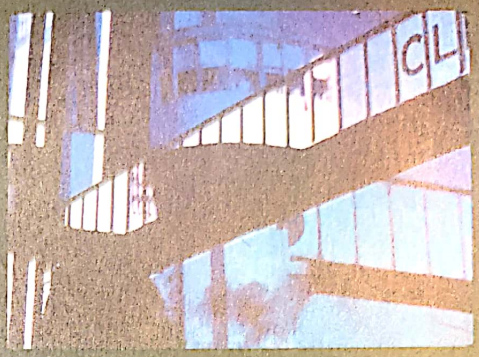


21.5. *Lapis lazuli/ Lapis* (1966, James Whitney)

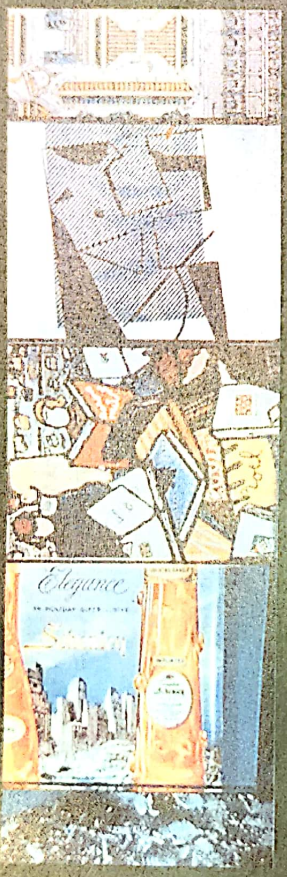
Scanned with OKEN Scanner



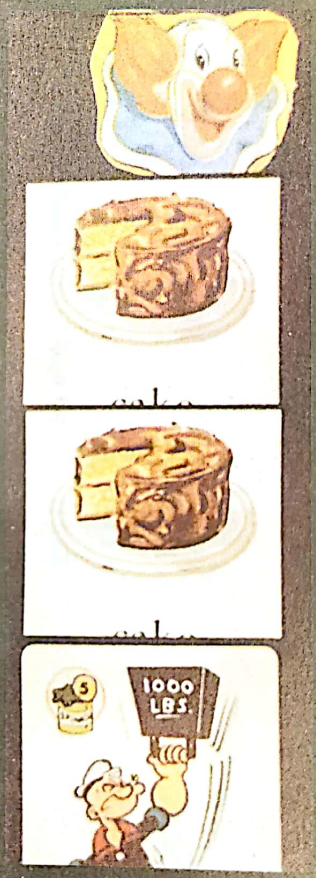
21.6. ***Atracţii/ Allures***
(1961, Jordan Belson)



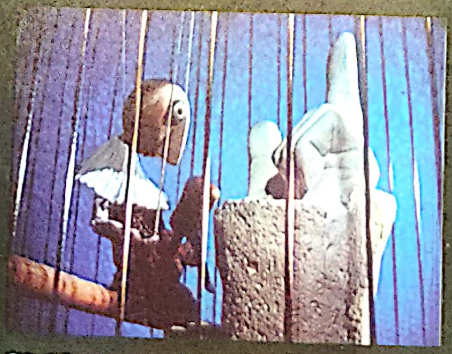
21.7. ***Simfonia podurilor/ Bridges Go Round***



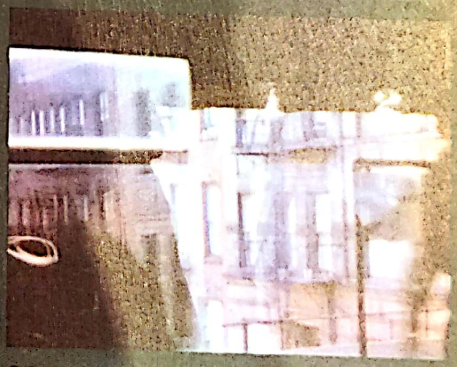
21.8. ***REcreaţie/ REcreation***



21.9. ***Bătaie cu pumnii/ Fist Fight***



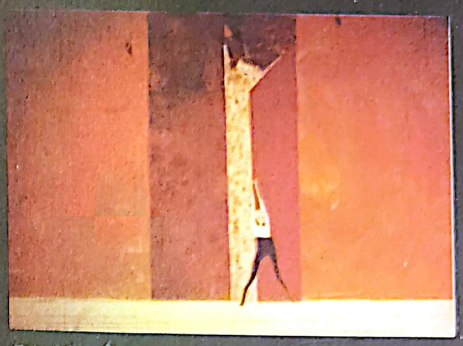
21.10. ***Mâna/ Ruka***



21.11. ***Inelul mirării/ Wonder Ring***

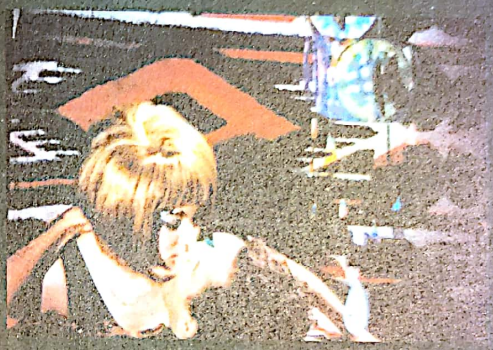
Scanned with OKEN Scanner

21.12. *Ghicitoarea lumenului/ The Riddle of Lumen*



21.13. *Învelișul tristeții/ La peau de chagrin* (1960, Vladimir Krist)

21.14. *Strada Castro/ Castro Street*



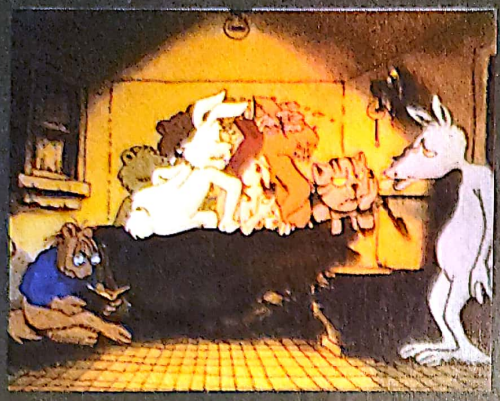
21.15. *Ia-mă în brațe când sunt gol/ Hold Me While I'm Naked*

21.16. *Fetele de la Chelsea Hotel/ The Chelsea Girls*

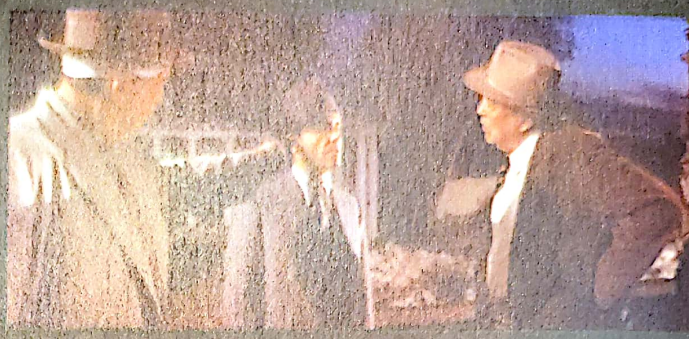
22.1. *Un bărbat fatal/ The Ladies Man*

22.2. *Goldfinger*

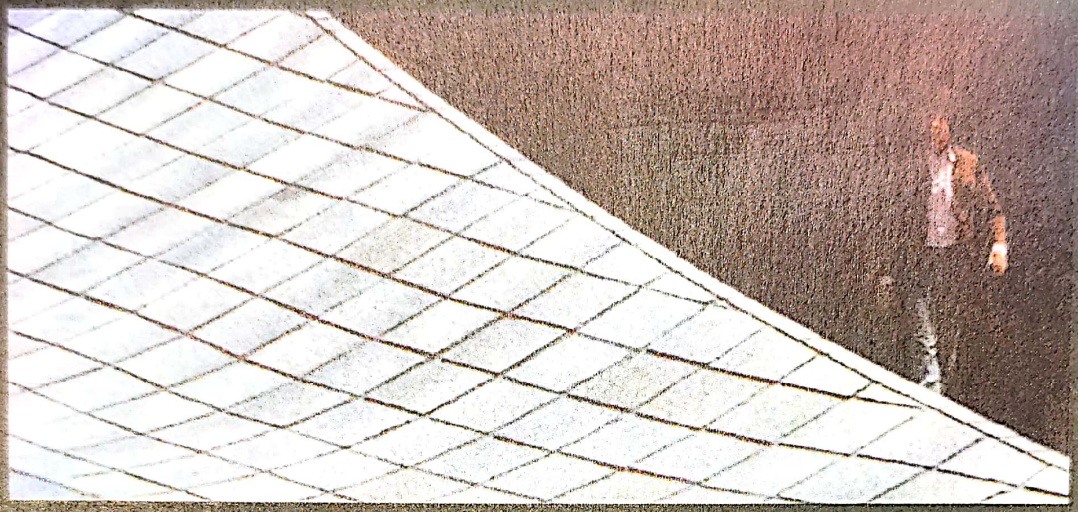
Scanned with OKEN Scanner



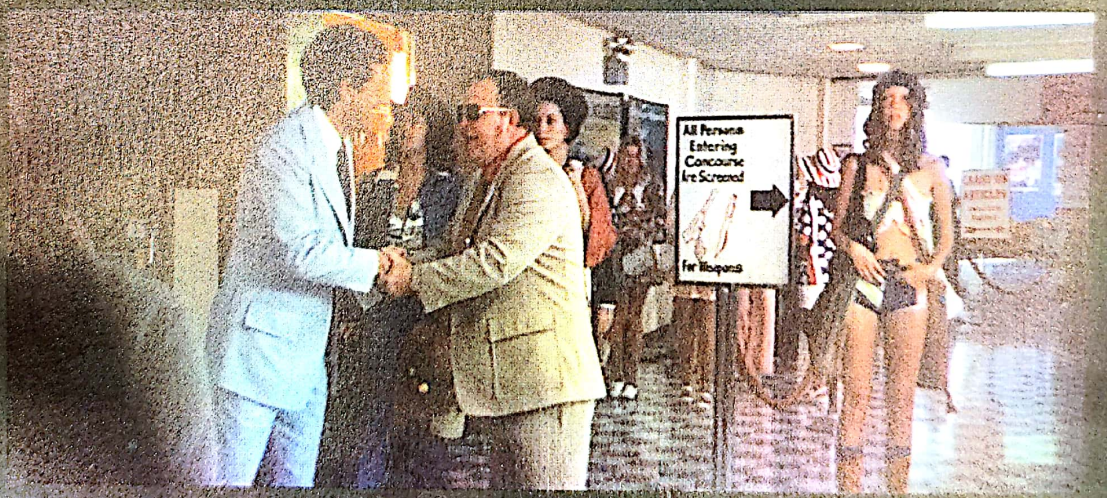
22.3. *Motanul Fritz/ Fritz the Cat*



22.4. *Cartierul chinezesc/ Chinatown*

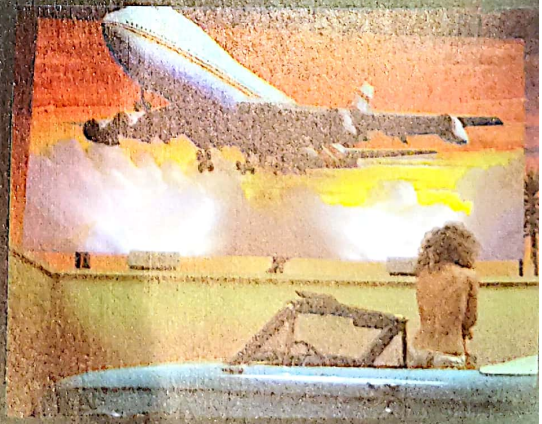


22.5. *Corporatia Parallax/ The Parallax View*



22.6. *Nashville*

22.7. *Nasul/ The Godfather*

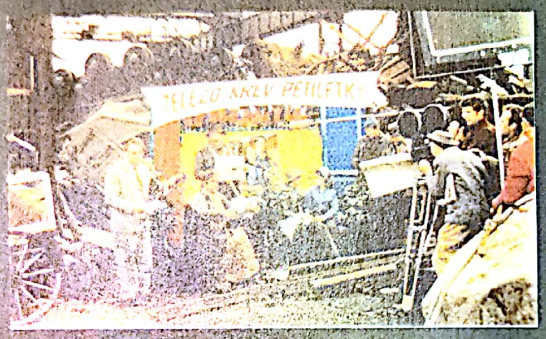


22.8. *Din adâncul inimii/ One from*

Scanned with OKEN Scanner

22.9. *Cine vrea pielea lui Roger Rabbit?/ Who Framed Roger Rabbit*

22.10. *Șoferul de taxi/ Taxi Driver*



23.1. *Ciocârlițile pe sârmă/ Skrivánci na niti*

23.2. *Pirosmani*

23.3. *Culoarea rodiei/ Sayat Nova*

23.4. *Trăiască moartea/ Viva la muerte!*

23.5. *Lacrimile amare ale Petrei von Kant/ Die bitteren Tränen der Petra von Kant*

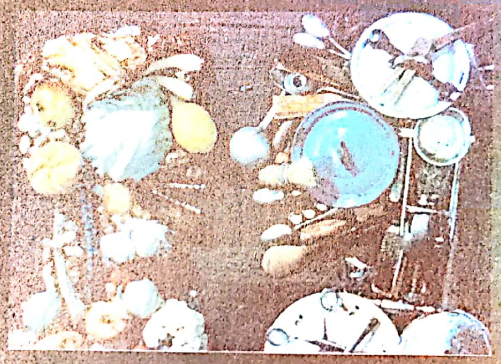
24.1. *Jurnal de teren/ Field Diary*

Scanned with OKEN Scanner

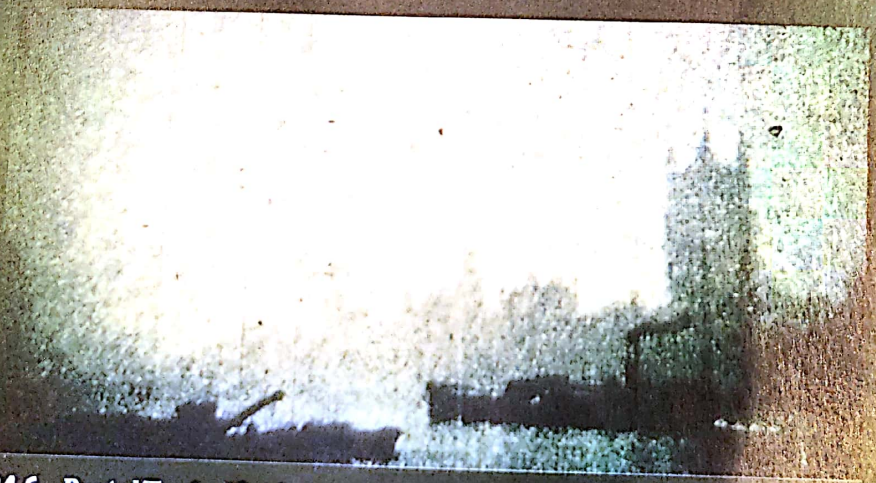
24.2. *Linia subțire albastră/ The Thin Blue Line*

24.3. *Marele extaz al sculptorului Steiner/ Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner*

24.4. *Doamna noastră a sferelor/ Our Lady of the Spheres*



24.5. *Dimensiunile dialogului/ Moznosti dialogu*



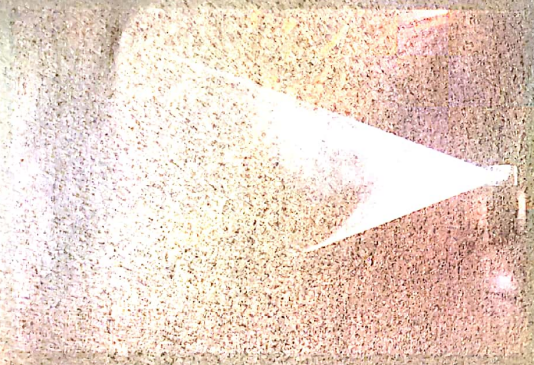
24.6. *Pe râul Tamisa/ Surfacing on the Thames*

24.7. T.O.U.C.H.I.N.G

Scanned with OKEN Scanner

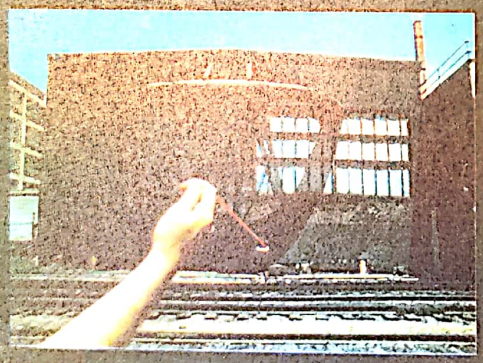
24.8. *Trist/Triste*

24.9. *Cascada americană/ American Falls*



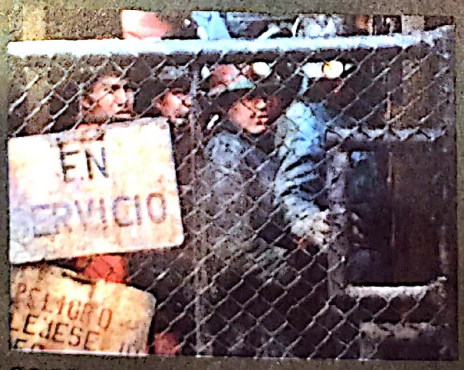
24.10. *Linie descrind un con/ Line Describing a Cone*

24.11. *Centura faraonului/ The Pharaoh's Belt*

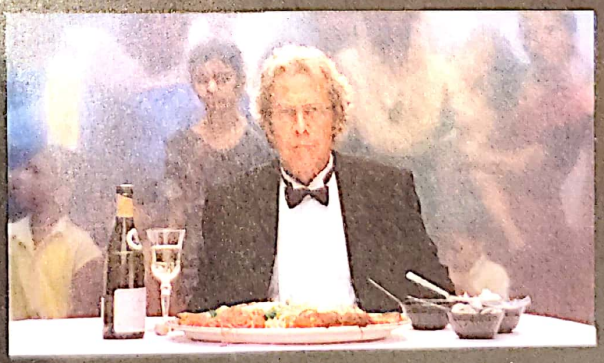


24.12. *Boogie Woogie pe Sens Unic/ One Way Boogie Woogie*

24.13. *Ryan*



24.14. *Noua epocă de gheață/ The New Ice Age*

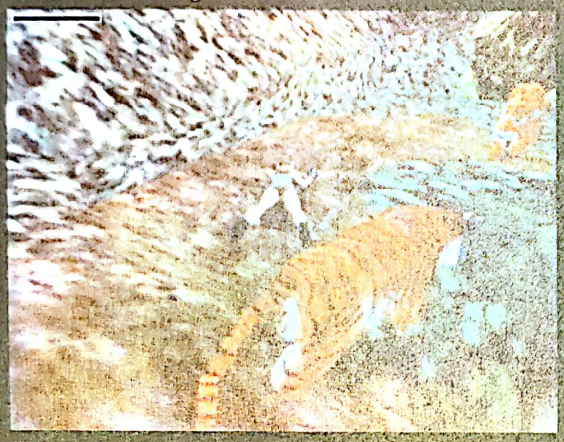


24.15. *Cele cinci obstrucții/ De fem benspænd*

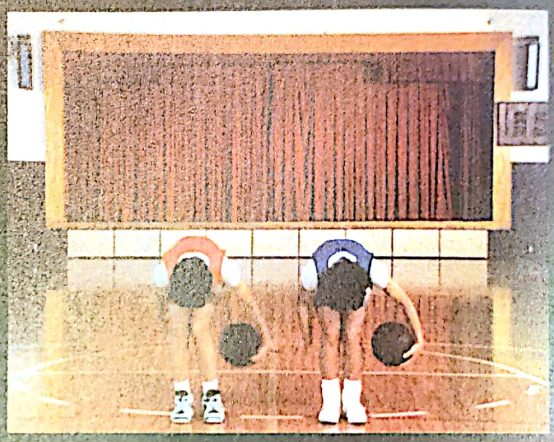
Scanned with OKEN Scanner

24.16. *Pâinea noastră cea de toate zilele/ Unser täglich Brot*

24.17. *Leviatan/ Leviathan*



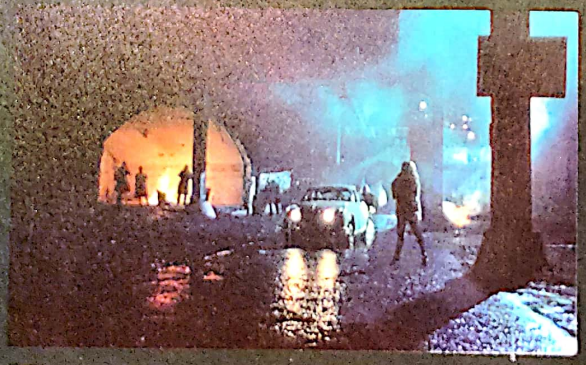
24.18. *Ea păpușă/ She Puppet*



24.19. *Gosbogaoka*

24.20. *Cremaster*

25.1. *Evadare din cotet/ Chicken Run*

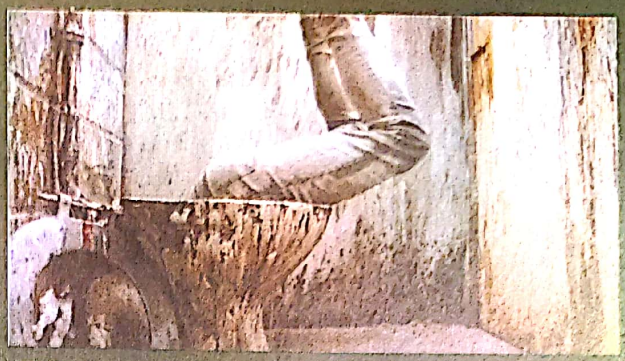


25.2. *Mona Lisa*

25.3. *Noaptea Sf. Laurențiu/ La Notte di San Lorenzo*

Scanned with OKEN Scanner

25.4. *Cu susul în jos/Topsy-Turvy*

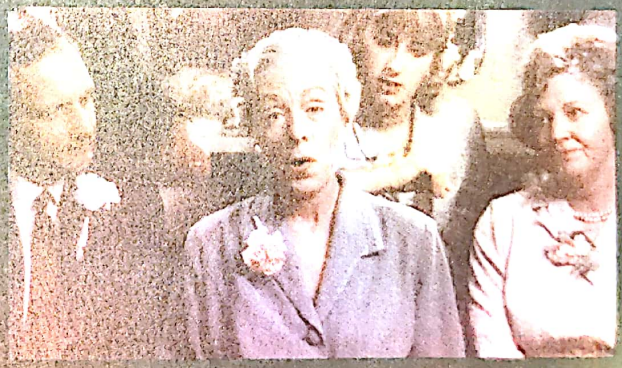


25.5. *Trainspotting – Din viață scapă cine poate/ Trainspotting*

25.6. *Proasta creștere/La mala educación*

25.7. *Peisaj în ceață/Topio stin omichli*

25.8. *Contractul desenatorului/The Draughtsman's Contract*

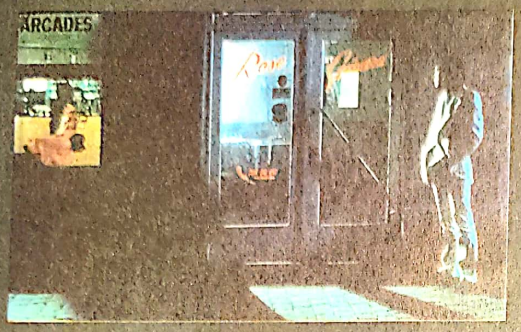


25.9. *Voci de departe, naturi moarte/ Distant Voices, Still Lives*

25.10. *Canin/Kynodontas*

25.11. *Tranzit/Transit*

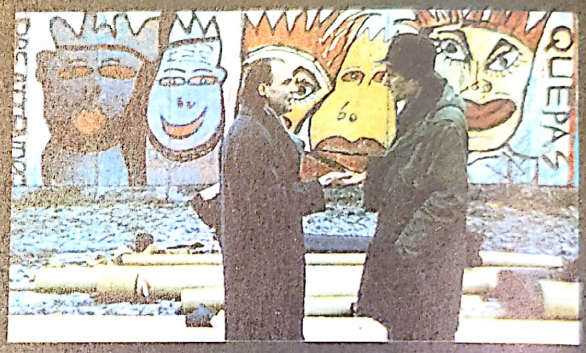
Scanned with OKEN Scanner



25.12. *Toată noaptea/ Toute une nuit*

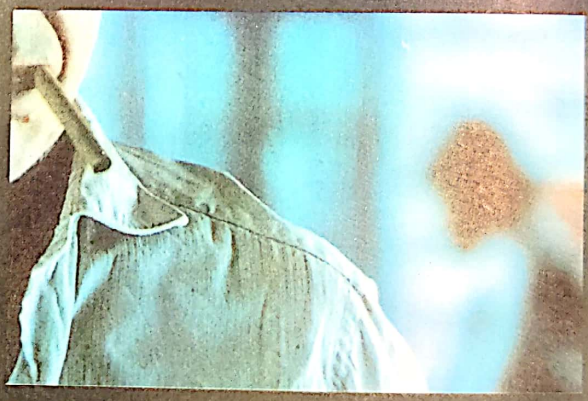
25.13. *Bună treabă/ Beau travail*

25.14. *Frica portarului înaintea loviturii de la 11 metri/ Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*

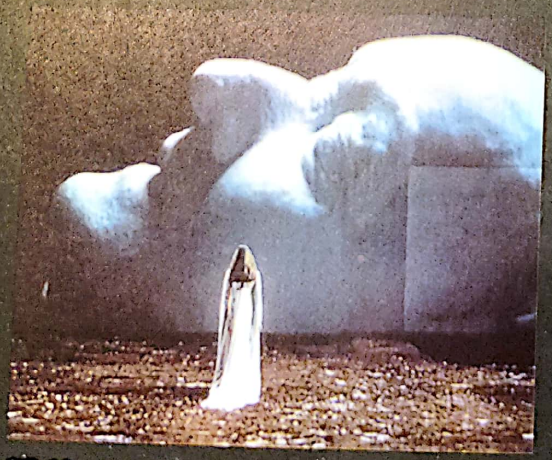


25.15. *Cerul deasupra Berlinului/ Der Himmel über Berlin*

25.16. *O cameră în oraș/ Une chambre en ville*



25.17. *Sânge rău/ Mauvais sang*



25.18. *Parsifal*

25.19. *Venirea primăverii/ Acto da Primavera*

Scanned with OKEN Scanner